ROTA DO ROMÂNICO

Pintura Mural na Rota do Românico

PAULA BESSA

CENTRO DE ESTUDOS DO ROMÂNICO E DO TERRITÓRIO

Fotografia da capa: Detalhe da pintura mural da Igreja de São Tiago de Valadares, em Baião.

FICHA TÉCNICA

TÍTULO
Pintura Mural na Rota do Românico

PROPRIEDADE
Rota do Românico

EDIÇÃO
Centro de Estudos do Românico e do Território

COORDENAÇÃO GERAL
Rosário Correia Machado | Rota do Românico

TEXTO
Paula Bessa

FOTOGRAFIA
R. Sousa Santos
António Cabral
Sergiy Scheblykin
Mural da História
In Situ, Conservação de Bens Culturais
Rota do Românico

DESIGN E PAGINAÇÃO
Abigail Ascenso e Fedra Santos

IMPRESSÃO
Lidergraf – Artes Gráficas

TIRAGEM
750

DATA DE EDIÇÃO
2.ª Edição | Julho de 2019

ISBN
978-989-97769-9-9

DEPÓSITO LEGAL
459506/19

Centro de Estudos do Românico e do Território
Praça D. António Meireles, 45
4620-130 Lousada
T. +351 255 810 706
F. +351 255 810 709
rotadoromanico@valsousa.pt
www.rotadoromanico.com

Pintura Mural na Rota do Românico

PAULA BESSA

Índice

A pintura mural e a arquitetura conjugam-se numa soberba simbiose. A expressão remete-nos não apenas para o facto de a primeira, como a própria designação indica, ter como suporte a estrutura arquitetónica, seja uma parede, um teto ou um elemento decorativo, mas sobretudo por ambas formarem um todo indissociável, revelador da identidade e das transformações históricas e sociais de um bem patrimonial, assim como das vivências de uma determinada época.

A Rota do Românico constitui, nesse âmbito, um excelente exemplo. Dos edifícios religiosos que nela se integram grande parte possui conjuntos ou vestígios de pintura mural. Embora não existam referências a pinturas do período românico, sendo as mais antigas e que chegaram até aos dias de hoje já do século XV, é inquestionável o valor destes programas e de todos aqueles que se executaram nas nossas igrejas e mosteiros até ao século XVIII, tornando evidente o enraizamento da prática da pintura mural nesta região.

Deste modo, à viagem pela história proporcionada pelos monumentos da Rota do Românico pretendemos aliar uma jornada pelos percursos artísticos dos grandes mestres do norte de Portugal e das suas oficinas, pelas manifestações dos seus gostos e técnicas, pelos modos de cuidar e ornamentar os espaços religiosos, pelos simbolismos e devoções dos seus párocos e paroquianos.

Esta publicação pretende ser justamente um guia de acompanhamento dos visitantes dos monumentos da Rota do Românico, especialmente daqueles que, a par da arquitetura e da escultura românica, têm interesse em conhecer e usufruir dos seus belíssimos programas de pintura mural.

ROSÁRIO CORREIA MACHADO
Diretora da Rota do Românico

Introdução

A Rota do Românico integra uma série de edifícios que possuem pinturas murais.

Este património de pintura mural é valioso pela antiguidade de muitos dos seus programas que, realizados nos séculos XV e XVI, têm já cerca – ou até mais – de quinhentos anos, veneranda idade que, só por si, recomenda respeito e desvelo na sua conservação.

Os programas de pintura mural mais antigos integrados na Rota do Românico datam do século XV (na capela-mor de São Tiago de Valadares, no concelho de Baião; no arco triunfal de São João Baptista de Gatão, no concelho de Amarante e na nave de São Nicolau de Canaveses, no concelho do Marco de Canaveses). Na verdade, as pinturas murais na capela-mor de São Tiago de Valadares, que se conservaram muito extensamente atrás do retábulo-mor, parcialmente datadas e referindo o encomendador, são, por todos estes motivos, um dos mais importantes programas do século XV que se conservam em Portugal. A data parcialmente conservada que nele se inclui é a que permite que saibamos que se trata de um programa quatrocentista e, consequentemente, a que permite que atribuamos uma cronologia similar às pinturas que, pelas suas semelhanças com estas, são atribuíveis à mesma oficina, entre as quais estão as pinturas que referimos.

A Rota do Românico integra, ainda, um numeroso conjunto de pinturas do século XVI. Muitas destas apresentam semelhanças entre si (e com outras fora da Rota do Românico, como acontecia, também, com as pinturas do século XV já referidas), o que nos permite identificar o labor de várias oficinas, como a que trabalhou em São Salvador de Bravães, no concelho de Ponte da Barca, em 1501 (com pinturas em São Mamede de Vila Verde e Santa Maria de Pombeiro, no concelho de Felgueiras, em Santo André de Telões e Salvador de Freixo de Baixo, no concelho de Amarante, e em São Nicolau de Canaveses), a oficina do mestre Arnaus (com pinturas em Santa Maria de Pombeiro, São Mamede de Vila Verde e Nossa Senhora do Vale, no concelho de Paredes), a do mestre Moraes (com pinturas em Santo Isidoro de Canaveses, no concelho do Marco de Canaveses) e a do *Mestre Delirante de Guimarães* (com pinturas no arco triunfal de Santo André de Telões).

Identificamos, ainda, a presença de outra importante oficina, a *oficina das Volutas*, com pinturas em São Pedro de Sanfins de Ferreira, no concelho de Paços de Ferreira, e em Santa Maria de Idães, no concelho de Felgueiras, que embora não integrando a Rota do Românico se inserem no seu território de atuação.

Estas oficinas, tendo operado dos inícios do século XVI e, pelo menos, até ao final dos anos 40 de Quinhentos, foram das mais relevantes entre as que laboraram no Norte de Portugal, com uma produção em completo acerto com o gosto da época em que exerceram a sua atividade, como já tivemos oportunidade de argumentar anteriormente (Bessa, 2007), constituindo-se como manifestações dos modos manuelino, renascentista e de transição para o maneirismo.

Programas posteriores, muitos já do século XVIII, revelam-nos o quanto se enraizou a prática da pintura mural entre nós, adotando-se, ao longo dos tempos, novas tendências do gosto.

O conjunto de pinturas murais da Rota do Românico documenta, assim, caminhos artísticos percorridos por pintores, em consonância com as pretensões dos seus encomendadores, do tardo-gótico e manuelino ao barroco e rococó. Como atribuímos a alguns artistas várias pinturas em diferentes sítios, isso permite-nos acompanhar o seu labor e melhor compreender as características da sua produção ou das suas oficinas.

Mas a antiguidade destes conjuntos pictóricos – de par com o facto de documentarem percursos do gosto artísti-

co desde o século XV até aos finais do século XVIII – não esgota os motivos de atribuição de valor a este património.

Na verdade, estes conjuntos, todos em contextos religiosos, documentam – e revelam – modos de cuidar os espaços sacros, intenções, práticas e formas de devoção das gerações que nos antecederam e que quiseram despender esforço económico e financeiro a mandar cobrir as paredes, arcos e abóbadas de igrejas, capelas ou espaços monásticos com imagens de Nossa Senhora, de Jesus, de santos, ou mesmo com figurações de passos da sua vida, da corte celeste ou das profundas dos infernos.

Perante estas pinturas ocorrem-nos múltiplas interrogações: quando se fez? o que se representa? quem mandou fazer? por que se terá mandado representar esta imagem? quem fez?... Esta publicação pretende ser um “guia de viagem” para acompanhamento dos leitores e visitantes da Rota do Românico especialmente interessados em usufruírem deste conjunto de pinturas murais e, portanto, relativamente a cada sítio, procuraremos dar resposta a estas questões. Assim, seguidamente, começaremos por tecer algumas considerações de caráter geral e, depois, relativamente a cada sítio, apresentaremos as pinturas, identificando os seus temas, autores (quando conhecidos) e cronologia e, paralelamente, algumas considerações que, ainda que breves, nos pareçam especialmente pertinentes.

Atualmente, os exemplares de pintura mural conhecida em Portugal não antecedem o século XIV, embora a documentação medieval nos permita saber que se fazia pintura mural anteriormente, pelo menos desde o século XIII[1]. Na Rota do Românico as pinturas mais antigas que, atualmente, conhecemos datam do século XV.

Devemos, então, colocar a questão: no século XV havia regras a cumprir no que dizia respeito à conservação e cuidado das igrejas e à feitura de pinturas?

Nos séculos XV e XVI, as igrejas e mosteiros incluídos na Rota do Românico integravam-se na arquidiocese de Braga, na diocese do Porto e na diocese de Lamego (que não tinham exatamente os mesmos limites que têm hoje). Bispos e arcebispos definiam regras a seguir nestes territórios eclesiásticos, em conformidade com as decisões dos grandes Concílios da Igreja Católica, mas tendo em consideração as circunstâncias vividas nestes territórios eclesiásticos. Estas determinações dos prelados configuram as *Constituições Sinodais*.

Assim, em 1477, o arcebispo de Braga D. Luís Pires, verificando o “desenparo em que som postas quasy todallas egrejas e moesteiros do dicto arcebispado”, referindo que “E com tanto desprezo trauctam as egrejas e moesteiros e sanctuarios que muitas dellas mais parecem ja estrabarias de bestas e porcigõoes de porcos que templos de Deus” (Garcia y Garcia, 1982: 76), ordena que os mosteiros beneditinos tenham pinturas sobre madeira de São Bento e de São Bernardo e que os mosteiros de Cónegos Regrantes de Santo Agostinho tenham pinturas sobre madeira de Santo Agostinho, uma vez que verifica-

1 Cf. AFONSO, Luís U. – *A pintura mural portuguesa entre o gótico internacional e o fim do Renascimento: formas, significados, funções*, 2006, vol. I, p. 165, citando testamento de Domingos Peres (estudado e publicado por CARVALHO, Elisa – *A morte do alto clero bracarense: séculos XII a XV*, 1999, p. 236.237), que instituiu uma capela na Sé de Braga dedicada a Santa Madalena e Santa Marta junto da pia batismal e onde mandou pintar toda a sua história.

va que "poucos moesteiros há em este arcebispado das dictas duas ordens que tenham ymagens dos dictos preciosos sanctos o que hé grande erro" (Garcia y Garcia, 1982: 76). De facto, nas igrejas integradas na Rota do Românico existem vários programas dedicados a santos fundadores da ordem de São Bento, quer no Mosteiro de Pombeiro, quer na Igreja do seu padroado de São Mamede de Vila Verde.

Mais tarde, em 1497, D. Diogo de Sousa[2], nas *Constituições Sinodais* que fez publicar enquanto bispo do Porto – as primeiras a serem impressas em Portugal – e, depois, cerca de 1506, já como arcebispo de Braga e para esta arquidiocese, determina a existência de imagens – de vulto ou pintadas – dos oragos (os santos padroeiros de cada igreja) ao centro do altar (Diocese do Porto, 1497: 2vº; Arquidiocese de Braga, c. 1506: 2vº), o que repetidamente se verifica na Rota do Românico.

Mas não bastava que os prelados ordenassem. Era necessário vigiar, fiscalizar e punir os incumpridores; tal acontecia durante as *Visitações*. Os registos de *Visitações* que subsistiram indicam-nos que a responsabilidade pela manutenção e obras nas igrejas paroquiais era dividida entre os padroeiros ou abades (que cuidavam das capelas-mores) e os paroquianos (que eram responsáveis pelo *corpo* das igrejas) (Soares, 1997: 457-458); quando se mandava ampliar o arco triunfal (que dá entrada à capela-mor), muitas vezes se ordenava que a despesa fosse dividida a meias pelo padroeiro ou abade e pelos paroquianos. Estes registos indicam-nos também que os visitadores ordenavam, tal como constava das *Constituições* de D. Diogo, a pintura do orago ao centro da parede fundeira das capelas-mores, mas, por vezes, definiam também mais duas figurações ladeando o orago, de acordo com a vontade e devoção do padroeiro ou abade que as deveria pagar; aos paroquianos, os visitadores sistematicamente mandavam que figurassem o Calvário com Nossa Senhora e São João Evangelista, no topo do arco triunfal, e santos nos quais tivessem maior devoção de cada lado do arco triunfal, sobre os altares de fora (altares colaterais)[3]. Mas, em muitas igrejas, durante os séculos XV e XVI, quer abades e padroeiros (nas capelas-mores), quer paroquianos (no *corpo* das igrejas), individual ou coletivamente, mandaram fazer muito mais do que aquilo a que os visitadores dos prelados os obrigavam.

Os programas de pintura mural desempenhavam um papel decorativo que, certamente, contribuía para enobrecer os espaços, mas, como se poderá depreender do que acima foi dito, as determinações de D. Luís Pires e de D. Diogo evidenciam que a preocupação central destes prelados foi a de que se disponibilizassem imagens de santos de especial devoção monástica ou paroquial. Ou seja, estas imagens constituíam-se como focos de devoção, de práticas devocionais. Frequentes vezes, programas que ultrapassam as exigências que referimos parecem testemunhar a necessidade de figurações acompanhando especiais momentos do calendário litúrgico, durante os quais se lembravam passos da vida da Virgem ou de Jesus (como a *Natividade*, o nascimento de Jesus, celebrado no Natal, como acontece na parede do arco triunfal de Santo André de Telões, ou *Cristo a caminho do Calvário*, lembrado nas celebrações da Semana Santa, como acontece na capela-mor de São João Baptista de Gatão). Frequentes vezes, programas mais extensos parecem indicar-nos que o encomendador pretendeu

2 Arcebispo de Braga entre 1505 e 1532, ano da sua morte.

3 No âmbito do território abrangido pela Rota do Românico, os mais antigos registos de *Visitações* que se conservam dizem respeito a apenas algumas das *terras* da arquidiocese de Braga e datam de 1547.

propor um *discurso* ainda mais complexo, por exemplo, contrastando o pecado e o inferno com o céu e a corte celeste centrada na Virgem da Piedade (*Pietà*), com o Filho Morto sobre o colo, acompanhada por santos e anjos (capela-mor de São Tiago de Valadares) ou, por exemplo, exaltando a virtude salvífica da humildade (capela-mor de São João Baptista de Gatão). Deveremos, portanto, olhar para as pinturas da Rota do Românico percebendo que as suas motivações são primeiramente de caráter religioso, para além da importância do seu impacto como enriquecimento decorativo.

A ação dos dois prelados que referimos evidencia a sua vontade de que se cuidassem os espaços sacros. Prelados subsequentes, especialmente no que diz respeito às igrejas paroquiais, continuarão a tomar medidas no sentido de reservar as igrejas para funções exclusivamente religiosas, proibindo outros usos destes espaços que correspondiam a práticas muito antigas, documentadas pelo menos desde o reinado de D. Pedro I[4]. Assim, o arcebispo de Braga e Infante D. Henrique não só continua a proibir que nas igrejas se realizassem "jogos, momos, cantigas nem bailhos [bailes], comedorias, recolhimentos de pam e vinho, lãa e linho e doutros fruytos e dízimos nas egrejas (...). E o que peyor hé aly fazem suas repartiçoes e quinhõoes e lançam sortes com braados e perffiias e muitas vezes com doestos e arroidos"[5], mas também reconhecendo que "os juizes seculares com pouco acatamento fazem audiências nas ygrejas e seus cimiterios: ouuindo hy os feytos cyveis e tambem crimes, proíbe que nem os procuradores auoguem: nem os escriuães escreuam: nem façam pubricamente contractos de vendas: compras trocas: aforamentos: nem as escrituras dellas: nem feiras: nem mercados: nem camaras: consistorios ou concelhos" (Arquidiocese de Braga: 1538). Ora, como temos visto, estes prelados, que promovem tais reformas, impulsionam também programas de criação de imagens cuja primeira motivação é de caráter religioso, fosse ele devocional, didático, ilustrativo de narrativas lembradas ao longo do calendário litúrgico, etc., ou uma combinação de vários destes aspetos.

Depois da grande Reforma da Igreja Católica Romana, que se espelha nas decisões do Concílio de Trento, se se mantiveram muitas preocupações comuns a prelados anteriores[6], agora as medidas que se procuram impor voltam-se também para outras questões como o decoro, a qualidade das imagens e a veracidade das histórias figuradas. Se olharmos para as *Constituições Sinodais* publicadas logo a seguir à última sessão do Concílio de

4 O uso de igrejas para atos de justiça, incluindo a criminal, concelhos e audiências, no seu interior e nos seus adros, mesmo aos domingos e dias de festas, estão documentados, pelo menos, desde o reinado de D. Pedro I, por exemplo, no *Artigo XXXI* do Livro II, Título V: *Dos Artigos, que forom acordados em Elvas antre ElRey D.Pedro, e a Clerezia*; esse artigo esclarece-nos sobre a reação daqueles que eram admoestados pelos prelados e seus vigários: "(…) taes sentenças nam as queriam guardar, ante diziam palavras de desfazimento da Santa Igreja que lhes era de escusar; a saber, que escumunhom nom brita [quebra] osso, e que o vinho nom amarga ao escumungado (…)" (Ordenações Afonsinas, 1984: 84-85).

5 GARCIA Y GARCIA, António, ed. e dir., 1982 – *Synodicon Hispanum*: vol. II – Portugal, 1982, por exemplo, p. 99, e *Constituiçõees qve fez ho senhor Dom Diogo de Sovsa B[is]po do Porto, Porto, 1497*, por exemplo, fol. 16.

6 Por exemplo, continua a regulamentar-se o uso das igrejas para os acusados de crimes, a proibir-se audiências seculares, feiras, "almoedas", "comedorias", bailes, jogos e representações (sem autorização do bispo), armazenamento de rendas e dízimos nas igrejas, corridas de touros nos adros e a venda ou penhora de ornamentos e bens da igreja. Tais matérias constam das *Constituições* de Lamego, de 1563, das de Miranda, de 1565, e ainda das do Porto, de 1585. No entanto, os itens relativos a estas questões, que, às vezes, reproduzem determinações de *Constituições* anteriores, na sua maioria tendem a ser abordadas de forma mais sumária do que anteriormente, o que sugere que estes problemas, ainda que não tivessem sido totalmente erradicados, estavam em vias de resolução.

Trento verificamos que, de facto, se nas *Constituições* de Lamego, de 1563, se decide que "(…) da pubricaçam desta nossa constituiçam em diante, aja em cada igreja do dito nosso Bispado as cousas seguintes, sem nenhuma dellas faltar.s [a saber]. Altar firme & consagrado, ou pedra dara consagrada nelle, Retauolo pintado, ou imagem de vulto bem composta (...)" (Diocese de Lamego, 1563: 151), já nas *Constituições* de Miranda do Douro, de 1565, as preocupações com as imagens existentes nas igrejas adquirem outro teor: "(…) Porque em muitas ygrejas de nosso Bispado achamos muitas Imagens & pinturas de sanctos tam mal pintadas, que não tam somente nam prouocam a deuaçam a quem as vé mas antes dam materia de rir: & outras que não estam pintadas conforme aa verdade da escriptura & historia que representam: Querendo nisto prouér, estabelecemos & mandamos, que daqui em diante em nenhuma ygreja, ou lugar pio deste nosso Bispado se entremeta nenhum pintor a pintar retauolo, ou qualquer outra pintura, sem primeiro hauer nossa licença ou de nosso Prouisor: A qual lhe não será dada sem preceder verdadeira informação de como he bom official, & que pinta as historias na verdade. E mandamos a nossos visitadores, que nas ygrejas & lugares pios que visitarem, fação exame das Imagens & historias que ja estam pintadas: & as que acharem apocrifas, mal ou indecentemente pintadas, ou enuelhecidas, as façam tirar dos taes lugares, & que em seu lugar [sendo necessário] se ponhão ou pintem outras bem feitas como deue ser. E o pintor que o contrairo fizer, & quem o mandou fazer, hauemos por condenado cada hum em mil reis, pera a Sé e meirinho. E aplicamos as penas deste Titulo, ametade pera as ygrejas onde acontecer, & a outra ametade pera o meirinho ou pessoa que as requerer & acusar (…)" (Diocese de Bragança e Miranda, 1565: 89). Mais tarde, vinte e um anos depois, as *Constituições* do Porto, de 1585, reforçam ainda o estabelecido nas de Miranda, cuja redação partilhavam até aqui, quase palavra por palavra: "(…) E pera que as Imagens se façam, pintem, & vistam com a honestidade, & decênca conueniente aos Sanctos que representam: mandamos aos pintores, & a quaes quer outros officiaes, que nam façam, ou pintem Imagem alguma de Sanctos, ou Sanctas de modo algum que nam seja vsado, & recebido commum mente na Igreja. E tendo nisso qualquer duuida, a venha primeiro communicar com nosco, ou com nosso Prouisor, ou vigairo, sob pena de excommunham, & de dous mil reis pera obras pias, & meirinho. E os Abbades, Reitores, & Curas, as nam consintiram doutra maneira em suas Igrejas, ou lugares pios de suas freguesias: nem se vistam, & ornem com vestidos emprestados que ajam de tornar a seruir em vsos profanos, & que nam sejam de feiçam, & cor em que se possa notar indecência alguma. O que principalmente, & com mayor cuidado cumpriram nas vestiduras, toucados, & cores das Imagens da Sacratíssima virgem Maria nossa Senhora, porque assy como depois de Deos nam tem igual em Sanctidade, & honestidade, assy conuem que sua Imagem sobre todas seja mais sancta mente vestida, & ornada. E sendo algum dos ditos Abbades, Reitores, & Curas descuidado em cumprir esta constituiçam, lhe será dada a pena que sua negligencia merecer" (Diocese do Porto, 1585: 89).

Na verdade, se nas *Constituições* de Lamego, de 1563, bastava acautelar que retábulos e imagens de vulto fossem "bem compostas", nestas *Constituições* de Miranda e do Porto manifestam-se duas novas preocupações: não só que estejam bem pintadas (e só se fala de pintura, retabular ou outra), mas também que sejam "canónicas" ou, para usar as palavras dos textos, que não sejam apócrifas, nem indecentes. Ou seja, manifestam-se aqui preocupações com a qualidade da arte religiosa, ao ponto

de advogar a substituição do que estivesse mal pintado ou envelhecido – o que, aliás, já era prática anteriormente –, mas também, ao sabor das preocupações do Concílio de Trento, de que sejam decentes e sigam a "verdade da Escritura". Vai-se ao ponto de determinar que nenhum pintor possa pintar um retábulo, ou qualquer outra pintura, sem primeiro ter licença do bispo ou do seu provisor.

Nas *Constituições* do Porto, estas preocupações com a correção das imagens extravasam mesmo a consideração das imagens a usar no interior das igrejas, levando até a legislar sobre as que se usassem no seu exterior, nas próprias ruas: "(…) Se per razam de alguma festa se ouuer de armar, ou ornar alguma Igreja, ou capella de panos ou cartas defiguras, ou de quaes quer pinturas, & historias, mandamos que sejam de qualidade que nam aja nellas imagens de herejes, nem outra alguma cousa indecente, ou deshonesta, ou contra os bons custumes. E os Abbades, Reitores, ou Curas das Igrejas, nam concintirám que se armem, sem primeiro verem se os panos, ou cartas sam da qualidade acima dita [sic], & nam sendo taes, os nam deixaram poer, nem armar, sob pena de mil reis pera obras pias, & meirinho. E sob a mesma pena de excomunham mandamos que nas ruas porque ouuer de passar alguma Procissam, nenhuma pessoa ponha panos, cartas, ou figuras, que nam sejam decentes, & honestas (…)" (Diocese do Porto, 1585: 91).

Por outro lado, paralelamente à continuada legislação em relação a aspetos já referidos anteriormente, geralmente tratados de forma mais sumária, incluem-se novas regras que tentam disciplinar outros aspetos dos comportamentos na igreja. Parece assim que, estando muitos dos velhos problemas em vias de solução, se atacam outras dificuldades. Entre estas novas medidas destacamos a vontade de disciplinar a forma de ocupar a igreja, reservando a capela-mor e o coro ao clero[7].

A pintura mural que, como a expressão indica, se faz sobre um muro, implica uma íntima associação entre imagem religiosa e decoração, uma vez que há a necessidade de delimitar o campo da pintura figurativa (com molduras, por exemplo) e/ou de articular as figurações com a extensão da parede sobre a qual se colocam (fingindo um rodapé de azulejo, um pano ou um retábulo, pétreo ou em madeira, uma *loggia* ou uma janela, por exemplo).

Ao longo do tempo foi mudando o entendimento do decoro nas figurações (especialmente durante e depois do Concílio de Trento, concluído em 1563) e, claro, foi mudando o gosto. Na verdade, na Rota do Românico integram-se também programas posteriores, muitos já do século XVIII.

Assim, o conjunto de pinturas murais integrado na Rota do Românico, na sua variada cronologia, demonstra, como Catarina Valença Gonçalves[8] tem valorizado para o

7 "(...) E mandamos que da metade do corpo da ygreja por diante estem postos os bancos em que se houuerem de assentar os homens, & de maneira q[ue] estando assentados estem com os rostos pera o altar. E na outra metade da ygreja pera baixo, se assentaram as molheres: de maneira que os homens estem por si & as molheres por si, & nam huns antre os outros. E defendemos sobpena de excomunham que nenhuma pessoa ecclesiastica nem secular se assente na ygreja em cadeira despaldas, em quanto estiuerem aa Missa ou aos officios diuinos: nem estem nos ditos tempos dentro na cappella mor da ygreja & ousia, saluo aquelles que forem dordens sacras, & os que pera ministrar e servir o sacerdote & no altar forem necessários, ou sendo a ygreja tão pequena que por nam caberem nella seja necessario recolheremse na capella, & entam será com licença do Rector ou Cura, & não doutra maneira. E lendo [sic] senhores de titulo, ou das terras em que estão edificadas as ygrejas, poderám ter nellas cadeiras despaldas, & estar dentro na capella mor. (...)" (Diocese de Bragança e Miranda, 1565: 84-84vº).

8 Catarina Valença Gonçalves criou, em 1999, o projeto de revitalização patrimonial "Rota do Fresco", sendo coordenadora do mesmo até 2008, ao serviço da Associação de Municípios do Alentejo Central. Em 2007 fundou a Spira – Revitalização Patrimonial, Lda., empresa que, desde então, gere a "Rota do Fresco". Cf. SOUSA, Catarina [Valença Gonçalves] Vilaça de – A pintura mural na região de Guimarães no século XVI. *Revista de Guimarães*. Vol. 111 (2001); SOUSA, Catarina [Valença Gonçalves] Vilaça de, CAETANO, Joaquim Inácio – *Roteiro Rota do Fresco*. Cuba: Associação de Municípios do Alentejo Central, 2003.

caso do Alentejo, o quanto a prática da pintura mural se enraizou entre nós, constituindo-se também como recurso decorativo, muitas vezes transfigurador das próprias arquiteturas e, aqui, muitas vezes, essas eram já de há vários séculos, arquiteturas românicas. Não foi isso que se fez com a pintura do topo do arco triunfal de Santo André de Vila Boa de Quires, no concelho do Marco de Canaveses? Não dá esta campanha uma ambiência marcadamente barroca a uma igreja românica? Não foi isso que se fez no arco triunfal e na abóbada da capela-mor de São Pedro de Abragão, no concelho de Penafiel, sobrepondo um gosto por elementos decorativos de feição rococó aos velhos muros românicos?

Os visitantes da Rota do Românico, quando considerando as pinturas murais que nela se integram, interrogam-se muitas vezes sobre como eram executadas. Como se verá nas próximas páginas, muitas das pinturas estão ainda por restaurar e não houve, ainda, um estudo técnico – incluindo análises laboratoriais – para o conjunto deste património. Portanto, o que diremos tem apenas caráter genérico, baseando-nos em alguns estudos já efetuados, muitas vezes a propósito de pinturas que não integram a Rota do Românico.

Nos séculos XV e XVI, a pintura mural no Norte de Portugal apresenta uma peculiaridade (que não se verifica noutras zonas do país nem noutras zonas europeias, como é o caso da Península Itálica): talvez devido à escassez de depósitos de cal nesta região, há apenas uma camada de reboco (e não duas, uma primeira, na qual se desenvolvia o trabalho preparatório, e uma segunda sobre a qual se realizava a pintura sobre o reboco que permaneceria fresco, por secar, durante um dia). Os estudos técnicos até agora efetuados relativamente a pinturas murais no Norte do país parecem indicar que, nos séculos XV e XVI, era vulgar uma parte da pintura ser realizada sobre o reboco fresco (pintura "a fresco"), reboco esse que, ao secar, fixava a pintura (o que lhe dá um grande potencial de durabilidade); parece ter sido também frequente que muitos acabamentos fossem já realizados depois do reboco (com pintura) secar, ou seja, muitos acabamentos teriam sido feitos "a seco" (mais vulneráveis aos desgastes ao longo do tempo, porque não ficaram "incorporados" no reboco), sendo a técnica de feitura destas pinturas uma técnica mista, "a fresco" e "a seco". Nos séculos seguintes (XVII e XVIII) parece ter-se generalizado mais a pintura sobre reboco já seco, ou seja, a pintura "a seco".

Partamos, então, à descoberta da pintura mural na Rota do Românico. Advertimos, no entanto, o leitor de que apenas comentaremos as pinturas murais que atualmente se podem ver, ainda que refiramos estudos que documentam a existência de outras, entretanto desaparecidas ou destacadas do seu lugar de origem.

Amarante

Mosteiro do Salvador de Freixo de Baixo

Desconhecemos a data em que o Mosteiro de Cónegos Regrantes de Santo Agostinho que aqui existiu foi reduzido a igreja paroquial. Ainda existia em 1492, altura em que D. Jorge da Costa confirmou Francisco Eanes como seu prior (Marques, 1988: 734). No entanto, segundo a cópia do *Censual* de D. Diogo de Sousa, existente no Arquivo Municipal de Guimarães, tinha-se tornado igreja paroquial da apresentação do arcebispo de Braga (Pimenta, 1943: 138).

Em 3 de junho de 1515, 44 ducados de ouro anuais das suas rendas foram aplicados na constituição de comendas novas da Ordem de Cristo. Nessa ocasião, refere-se "Joane", o capelão, mas não o abade (Silva, 2002: 293). De qualquer forma, como a pintura mural que conhecemos foi realizada na nave deveria ter sido encomendada voluntariamente (os visitadores dos prelados não ordenavam figurações para essa localização) e paga pelos paroquianos.

O que atualmente se pode ver é um fragmento de pintura destacada, apresentada ao modo de um quadro.

Mosteiro do Salvador de Freixo de Baixo. Parede norte da nave. *Epifania ou Adoração dos Reis Magos* (DIREÇÃO-GERAL DOS EDIFÍCIOS E MONUMENTOS NACIONAIS – Conservação de frescos. *Monumentos: Boletim da Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*. [CD-ROM]. Lisboa: MOP-DGEMN. N.º 106 (Dez. 1961), fig. 13).

As fotografias do arquivo da DGEMN – Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais que documentam as pinturas existentes na parede norte da nave (do lado esquerdo da Igreja), antes do restauro que aqui foi feito, mostram-nos que aqui tinha havido duas intervenções sobrepostas de pintura mural.

Da primeira campanha de pintura só era possível ver, ao nível do rodapé, um padrão de *quadrifólios* típico da oficina que trabalhou em São Salvador de Bravães, no concelho de Ponte da Barca, em 1501.

A *Epifania* ou *Adoração dos Reis Magos* que parcialmente se conserva nesta Igreja, atualmente na parede norte da nave (do lado esquerdo da Igreja), foi pintada por cima dessa primeira campanha. Nesta *Epifania* parece existir

Mosteiro do Salvador de Freixo de Baixo. Parede sul da nave. *Epifania* ou *Adoração dos Reis Magos*.

uma figuração não só da estrela que guiou os magos, mas também de um arco-íris, símbolo da aliança entre Deus, os Homens e todas as criaturas vivas sobre a Terra (Gn 9, 13-17). Não conhecemos o autor nem a data desta pintura, mas detalhes do vestuário (coroa sobre forro de tecido do *rei* mago de pé; manto com gola de pele do velho *rei* mago ajoelhado, por exemplo), semelhantes aos figurados na Virgem da Misericórdia, do pintor André de Padilha para a Misericórdia de Viana do Castelo (Serrão, 1998: 120-134), levam-nos a pensar que poderá haver uma possível semelhança de cronologia, ou seja, que esta *Epifania* de Freixo de Baixo poderá datar de cerca dos anos 30 de Quinhentos (Bessa, 2007: 180-183).

Igreja da Misericórdia de Viana do Castelo. Sacristia. *Nossa Senhora da Misericórdia*, de André de Padilha (1535-1536).

A Epifania ou Adoração dos Reis Magos correspondia (e corresponde, veja-se o caso da festa de Reis em Espanha) a uma importante festa do calendário litúrgico, celebrada a 6 de janeiro. A Adoração dos Magos, vindos do Oriente, ou seja, de fora do “mundo” de Israel, significava que Deus havia dado a conhecer a gentios o nascimento de Jesus como novo rei dos judeus. Os magos lançam-se, então, numa grande viagem para lhe prestarem homenagem (Mt 2, 1-12). A Epifania significava o reconhecimento da divindade do Menino Jesus revelada também aos “de fora”, aos que não eram parte do povo escolhido, o da casa de Israel. Que acontecimento importante: a revelação de Jesus como rei dos judeus aos gentios e, progressivamente, durante a vida de Jesus e depois da sua Ressurreição, a revelação da sua divindade e da Salvação a todos os povos, missão que deixa também aos seus apóstolos e seguidores.

A figuração da Adoração dos Magos foi-se fazendo de modo a expressar a importância e o sentido deste episódio. Fixou-se o número de magos (os Evangelhos falam de magos e não de reis) como sendo três (o que não é referido nos Evangelhos), de acordo com os três tipos de presentes que São Mateus indica (ouro, incenso e mirra). Uma vez que os magos representavam a revelação universal de Jesus, os três magos são figurados de modo a representarem, por um lado, as idades do homem (juventude/imberbe, idade madura/barba e velhice/cabelos e barba brancos) e, por outro, os continentes conhecidos: Europa, África e Ásia (e, em 1506, no retábulo da Sé de Viseu, uma vez que se conhecia um outro continente, figura-se um dos magos como índio da Terra de Santa Cruz, a que depois se chamaria Brasil) (Réau, 2000: 251).

Os magos, porque haviam feito uma longa viagem para prestar homenagem ao Menino, passaram a ser invocados como protetores dos viajantes e, particularmente, como protetores para a grande viagem por excelência, a da morte, a viagem para um outro mundo.

Ora, verifica-se que não existe um único mural dedicado à Epifania em capelas-mores, existindo vários em naves/arcos triunfais (Adeganha, no concelho de Torre de Moncorvo, Chaviães, no concelho de Melgaço, Ceivães,

no concelho de Monção, e Freixo de Baixo) que, como já vimos, deviam ser pagos pelos paroquianos. A que se deveria este interesse dos paroquianos pela figuração da Epifania? Como já referimos, é sabido que os magos eram invocados para a proteção dos viajantes e, por extensão, na viagem por excelência, a da morte, sendo invocados contra a *má morte*, ou seja, a morte súbita (Réau, 2000: 251). Todos os murais que conhecemos a propósito deste tema se localizam face aos portais laterais ou axial, o que sugere que esta localização foi escolhida para poderem ser facilmente vistos, se não por quem passava de fora da igreja, pelo menos, ao entrar na igreja, o que talvez indique que a Epifania se poderia revestir de um caráter profilático (o de proteger da morte súbita, quer dizer, sem haver tempo para receber os últimos sacramentos (Bessa, 2007: 282, 307)), tal como, provavelmente, acontecia com as figurações de *São Cristóvão* ou com a da *Missa de São Gregório* de que há exemplo na nave da Igreja de Santa Leocádia de Montenegro, no concelho de Chaves.

Encontramos, portanto, três tipos de motivações para a figuração desta *Epifania*: ilustração de uma cena da narrativa da infância de Jesus, figuração relacionada com uma das festas do calendário litúrgico e, ainda, com possível caráter profilático.

Igreja de São João Baptista de Gatão

Esta Igreja era, segundo o *Censual* de D. Diogo de Sousa, uma igreja paroquial da apresentação do arcebispo de Braga. Assim sendo, cabia aos paroquianos encomendarem os programas da nave e ao abade os da capela-mor.

Nesta Igreja houve vários programas de pintura mural realizados em alturas diferentes.

O programa mais antigo existente nesta Igreja localiza-se sobre os dois altares de fora (altares colaterais) na parede do arco triunfal e, dada esta localização, deve ter sido encomendado pelos paroquianos.

Trata-se de um dos mais antigos programas que se conserva na Rota do Românico, uma vez que, como Joaquim Inácio Caetano provou (2001: 16-25), deve ter sido realizado pela oficina que fez as pinturas murais na capela-mor de São Tiago de Valadares, no concelho de Baião, ainda no século XV.

Do lado do Evangelho (do lado esquerdo do arco triunfal) figurou-se *Nossa Senhora com o Menino coroada por anjos* e, do lado da Epístola (do lado direito do arco

Igreja de São João Baptista de Gatão. Parede do arco triunfal do lado do Evangelho. *Nossa Senhora com o Menino coroada por anjos.*

triunfal), três santos: *Santa Luzia, São Sebastião* e *Santa Catarina de Alexandria*. Estas pinturas devem espelhar as mais fortes devoções dos paroquianos da época.

Igreja de São João Baptista de Gatão. Parede do arco triunfal do lado da Epístola. *Santa Luzia, São Sebastião* e *Santa Catarina de Alexandria*.

As figuras de *Santa Luzia*, *São Sebastião* e *Santa Catarina de Alexandria* são enquadradas por colunas e cúpulas, como se se tratasse de estreitos nichos, ou seja, fingindo-se um enquadramento ao modo de uma arquitetura, tanto mais que se assinala sempre um nível de pavimento. Serve de fundo a *Santa Luzia* e a *Santa Catarina* uma pintura com o mesmo padrão de *quadrifólios* que víramos na *Nossa Senhora com o Menino coroada por anjos*. O pavimento de losangos, sem qualquer intenção de perspetiva, sob *Santa Luzia* e *Santa Catarina* é recorrente nas pinturas da oficina de Valadares (que também fez as primeiras pinturas que subsistem na Igreja do Salvador de Arnoso, no concelho de Vila Nova de Famalicão, assim como as mais antigas pinturas que se conservam na nave da Igreja de Vila Marim, no concelho de Vila Real, ou no arcossólio para albergar um túmulo no exterior da Igreja Matriz de Mesão Frio, por exemplo), o mesmo acontecendo com o pavimento de quadrados sob o *São Sebastião*[1].

Mais tarde, talvez nos anos 20 de Quinhentos, realizou-se o programa de pintura mural na capela-mor que, como já vimos, seria da responsabilidade do abade de então. Note-se que nesta Igreja, entre 1508 e, pelo menos, 1537, foram apresentados como abades importantes membros da clerezia: Ruy Gomes (1508-1510), bacharel, vigário e desembargador do arcebispo de Braga D. Diogo de Sousa e tão da sua confiança que, em 1531, haveria de ser escolhido como seu testamenteiro; Tristão Pinto (1510-1523), capelão de D. Diogo de Sousa e, mais tarde, referido como "abade de sam Joham de gatam deste arcebispado (...) criado de sua Senhorya [D. Diogo de Sousa]"; Martinho do Couto que, em 1523, troca com Tristão Pinto a sua conezia na Sé do Porto por este benefício como abade de São João Baptista de Gatão (o que, talvez, seja indicação de que esta Igreja devia gozar de consideráveis rendimentos), benefício que haveria de deter até à sua morte, em 1532; e Manuel Falcão (1532-1537), beneficiado, em 1524, com bula apostólica (quer dizer, do Papa) para tomar todas as outras ordens religiosas (quer dizer, os vários passos necessários da formação de um clérigo, ou seja, ordens menores, ordem de Epístola, ordem de Evangelho e ordem de Missa) e ter benefício com cura e sem cura, com graça de

1 Sobre todos estes aspetos pronunciou-se já CAETANO, Joaquim Inácio – *O Marão e as oficinas de pintura mural nos séculos XV e XVI*, 2001, p. 16-25.

poder ter dois benefícios ou até três, compatíveis: abade de Santa Eulália de Gondinhaços (atualmente no concelho de Vila Verde), recebendo em 1529 nova bula apostólica, dada pelo papa Clemente VII, provendo-o na Igreja de Santa Eulália da Cumieira (atualmente no concelho de Santa Marta de Penaguião) e, finalmente, "(…) No dito dia [27 de janeiro de 1532] semdo vagaa a parrochiall igreja de saam Joam de gatam da terra de Sousa deste arcebispado por morte naturall de martinho do couto abade que foy della sua senhorya confirmou (…) Licenciado bacharel manuell falcaão (…)" (Bessa, 2007: 184-189). Ou seja, se as pinturas da capela-mor tiverem sido realizadas nos anos 20 de Quinhentos, como acreditamos que foram, o seu provável encomendador foi ou Tristão Pinto ou Martinho do Couto.

Igreja de São João Baptista de Gatão. Parede fundeira da capela-mor. *São João Baptista* (DIREÇÃO-GERAL DOS EDIFÍCIOS E MONUMENTOS NACIONAIS – Frescos. *Monumentos: Boletim da Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*. Lisboa: MOPC-DGEMN. N.º 10 (Dez. 1937), fig. 43).

O programa da capela-mor figurava ao centro, sobre a fresta, de acordo com as *Constituições Sinodais* de D. Diogo de Sousa, o santo patrono desta Igreja, *São João Baptista*, figurado como o pregador no deserto da Judeia: "João foi anunciado pelo profeta Isaías que disse: "Esta é a voz do que clama no deserto: Preparai o caminho do Senhor, endireitai as suas veredas!". João usava roupa feita de pelos de camelo e cinto de couro à cintura; comia gafanhotos e mel silvestre" (Mt 3, 3-4). Sobre o toro da fresta e na sua base há barras decorativas com motivos de *rinceaux* (folhagens enroladas) e de grotesco, ao gosto renascentista (c. 1520-1540), mas o reduzido desenvolvimento destes (se comparado, por exemplo, com o das pinturas, datadas de 1529, na Igreja de Nossa Senhora de Guadalupe, em Mouçós, no concelho de Vila Real) leva-nos a pensar numa data algo precoce para a feitura destas pinturas, talvez dos inícios dos anos 20 de Quinhentos.

A figuração de *São João Baptista* encontra-se ladeada, do lado do Evangelho (lado esquerdo da capela-mor), por *Jesus a caminho do Calvário*, com a Cruz às costas, acompanhado por legenda que exalta a Sua humildade (HVMILIAVIT SEMETPM VSQUE AD MORTEM) e, do lado da Epístola (do lado direito da capela-mor), por *Santo António*, santo franciscano para cuja ordem era tão central a pobreza, e a quem se pede que ore por nós (legenda ORA... NOBIS...B...ANTONI (...)). Este programa da capela-mor

Igreja de São João Baptista de Gatão. Parede fundeira da capela-mor. *Jesus a caminho do Calvário* e *Santo António*.

parece, assim, inspirado pela intenção de exaltar a humildade (de que o próprio Jesus dá exemplo durante o caminho para o Calvário que aqui se figura e se comenta, como, aliás, ao longo de toda a sua Paixão) e a pobreza como virtudes conducentes à Salvação. Claro que, a figuração de *Santo António* e a legenda que a acompanha espelham, também, a devoção que lhe tinha o próprio encomendador.

Nesta Igreja há ainda um programa de pintura mural mais tardio do que os já referidos quer na capela-mor, quer no arco triunfal. Trata-se do *Calvário com Nossa Senhora e São João*, que se coloca no topo do arco triunfal;

Igreja de São João Baptista de Gatão. Topo do arco triunfal. *Calvário com Nossa Senhora* e *São João*.

no século XVI, tal programa é repetidamente requerido aos paroquianos pelos visitadores do arcebispo de Braga nos capítulos das *Visitações* que se conservam (1547-1586) no Arquivo Distrital de Braga e no Arquivo Municipal Alfredo Pimenta, em Guimarães.

As características de desenho e de modelação deste *Calvário* (por exemplo, a forma como as vestes da Virgem se colocam junto ao chão) poderão corresponder aos meados ou terceiro quartel do século XVI.

Igreja de Santa Maria de Gondar

Na primeira metade do século XX existia ainda nesta Igreja muita pintura mural, certamente realizada em diferentes momentos e por diferentes oficinas e que foi estudada e publicada por Armando de Mattos (1950: 35-65). Quase todas, entretanto, desapareceram.

Atualmente, apenas se conserva pintura mural no arcossólio que enquadrava o altar-mor. No intradorso do arco foram realizadas duas campanhas de pintura. Uma com folhas de acanto enroladas e grinaldas de flores, dois motivos característicos, respetivamente, da talha de "estilo nacional" (c. 1690-1725) e da de estilo joanino (c. 1725-1750). Como, aqui, estes motivos aparecem conjugados, podem indicar uma obra de transição do gosto ao modo do "estilo nacional" para o gosto joanino, ou seja, é possível que esta pintura tenha sido realizada algum tempo depois de 1725. A intervenção sobreposta é mais tardia e parece ter o objetivo de criar molduras, cujas formas sugerem a influência de um gosto rococó (gosto que se afirma entre nós depois do início do reinado de D. José I, em 1750), estimando formas finas (e não volumosas, como as de André Soares, que tanta influência tiveram no Minho, e que podemos apreciar na parede que envolve o arco triunfal da sacristia do Mosteiro do Salvador de Travanca, também no concelho de Amarante).

Igreja de Santa Maria de Gondar. Altar-mor. Folhas de acanto enroladas e grinaldas de flores (1.ª campanha) e molduras (2.ª campanha).

Igreja do Salvador de Lufrei

Até ao final de 2013, momento em que se iniciou a intervenção de conservação e restauro de pinturas murais e de retábulos promovida pela Rota do Românico, Lufrei apresentava-se como uma promessa de grandes surpresas. As expetativas foram superadas.

Assim, a remoção do retábulo-mor deixou a descoberto pintura mural na parede fundeira da capela-mor, constituída por rodapé e barras de enquadramento com folhas enroladas a vermelho sobre um fundo amarelo e, do lado da Epístola (do lado direito), subiste figuração de homem em cuja cabeça se encontra uma faixa amarela cujas pontas

Igreja do Salvador de Lufrei. Parede fundeira da capela-mor. Pintura mural.

descem ao longo do seu corpo e, sobre ela, um chapéu cónico vermelho, atributos – e cores – que cremos identificar um judeu, cuja mão – esquerda – é representada em gesto de apontar para o alto. Para que apontava este judeu nesta igreja cujo orago é o Salvador? Não podemos saber, uma vez que o próprio reboco onde se encontrava o restante programa de pintura foi retirado muito antes de se iniciar a intervenção de conservação e restauro.

Igreja do Salvador de Lufrei. Parede fundeira da capela-mor do lado da Epístola. Figuração de judeu com coifa pontiaguda vermelha, apontando para o alto.

Nas paredes que rodeiam o arco triunfal, encontramos várias intervenções de pintura mural. Assim, de cada lado do arco, subsiste uma barra muito desvanecida mas que permite ver que nela se alinham várias figurações, tanto quanto é possível ver, de um gosto muito gótico. Já no topo do arco triunfal é agora visível que há duas pinturas

Igreja do Salvador de Lufrei. Topo do arco triunfal. *Crucifixão.*

murais sobrepostas; da pintura subjacente, a mais antiga, das primeiras décadas do século XVI, apenas podemos ver as barras de enquadramento do programa central (tapado pela pintura posterior), com motivos que correspondem aos

de barras realizadas com estampilha pela oficina ativa em Nossa Senhora de Guadalupe, Mouçós, no concelho de Vila Real, em 1529 ("oficina II do Marão", segundo a designação proposta por Joaquim Inácio Caetano (2001)). Sobre esta pintura, realizou-se outra, uma *Crucificação* (parte do Crucificado desapareceu, uma vez que se retirou o reboco com pintura para desentaipar a fresta) acompanhada por *Nossa Senhora* e *São João Evangelista*, como era costume ser exigido para esta localização; na base da pintura, vê-se

Igreja do Salvador de Lufrei. Parede norte da nave. *Santo André.*

a caveira indicativa do monte Calvário; esta segunda pintura está enquadrada por composições de *cartouche*, o que nos leva a pensar que foi realizada pela mesma oficina que pintou o Santo André na parede lateral da nave.

Na parede norte da nave (do lado esquerdo da Igreja), realizou-se um *Santo André*, datado de 1608, enquadrado por pilastras encimadas por pirâmides e tendo no topo uma composição de *cartouche* com o monograma "IHS", IH[ESU]S, Jesus, de gosto maneirista (em Portugal, c. 1540-1680).

Ao longo das paredes laterais da capela-mor e da nave são visíveis várias porções de pintura mural que aguardam nova intervenção de conservação e de restauro.

Igreja de Santo André de Telões

Nesta Igreja conserva-se parte do programa de pintura mural da capela-mor, atrás do retábulo-mor (é preciso abrir as suas pequenas portas e passar para trás deste). Segundo o *Censual* de D. Diogo de Sousa, esta era uma igreja paroquial da apresentação do Cabido da Igreja Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães (Arquivo Municipal de Guimarães, 1943: 140).

Na *Visitação* de 1547 às igrejas e mosteiros deste Cabido (por ordem do arcebispo de Braga D. Manuel de Sousa) determina-se que, para a capela-mor de Santo André de Telões, "(...) lhes mamdo [ao Cabido de Nossa Senhora da Oliveira] que acafellem e a pimzelem muito bem a capella [mor] das pinturas pera diante daquui ate pascoa sob pena de ij rs/(...)" (Arquivo Municipal de Guimarães, 1949-1950: 101), o que significa que as pinturas já haviam sido feitas.

Ao centro da parede fundeira da capela-mor o programa devia desenvolver-se entre o nível do pavimento

Igreja de Santo André de Telões. Parede fundeira da capela-mor (atrás do retábulo-mor). *Paralelepípedos perspetivados.*

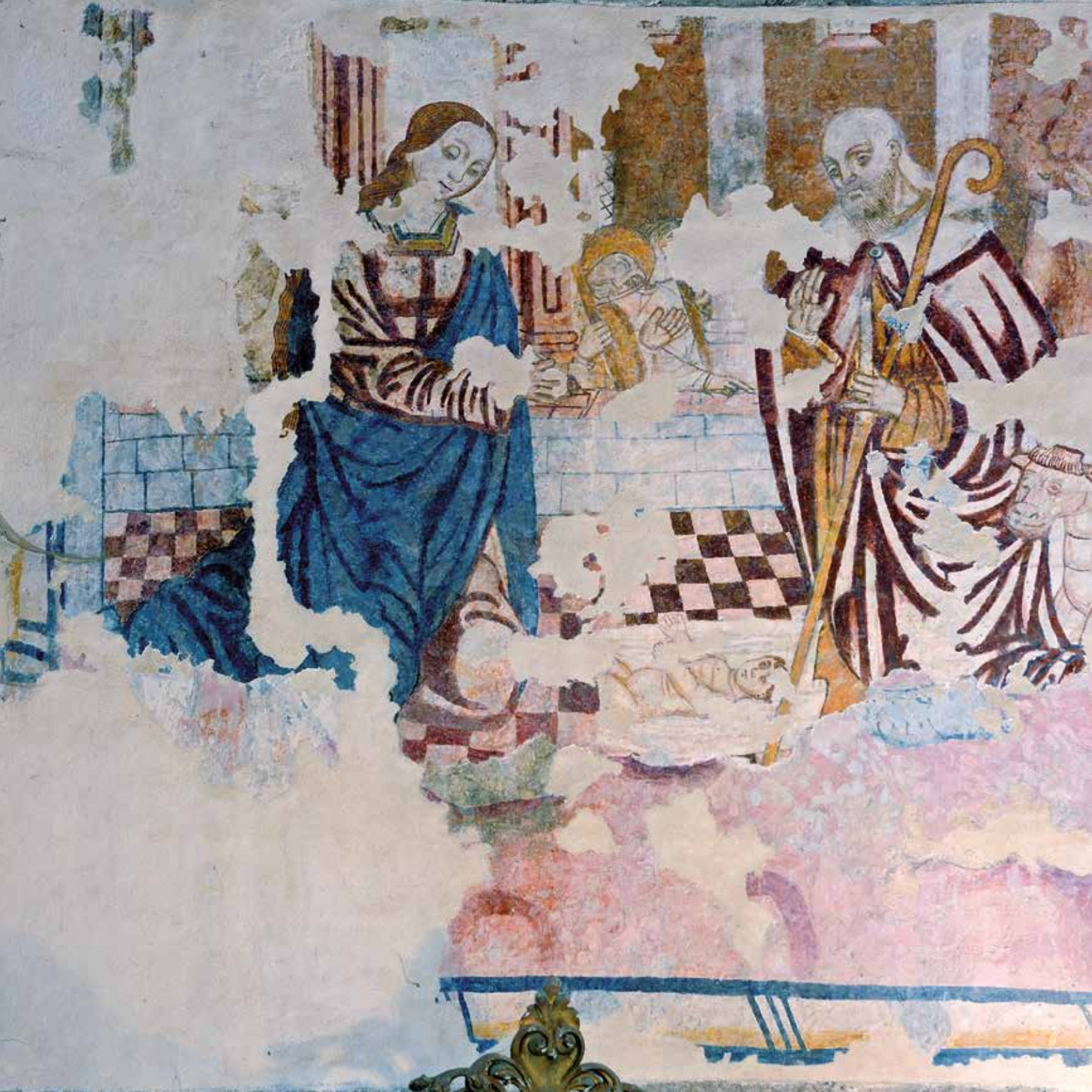
Igreja de Santo André de Telões. Parede fundeira da capela-mor (atrás do retábulo-mor). *Santo André.*

e o da cobertura. Existia um rodapé com motivo de paralelepípedos perspetivados, acima do qual painéis de *quadrifólios* ladeavam a figuração do orago, *Santo André*, ao centro da parede, como se pode verificar pelo seu atributo: a cruz em aspa, de acordo com as determinações do arcebispo D. Diogo de Sousa. Esta figuração era encimada por *anjos segurando contas* dispostas ao modo de grinalda. O que se conserva revela bom desenho e interesse pela modelação, que eficazmente se consegue com o desenho e com o claro-escuro. Trata-se de uma pintura atribuível à oficina que realizou as pinturas de 1501 em São Salvador de Bravães, no concelho de Ponte da Barca (barras com enrolamentos e quadrifólios de um dos tipos recorrentes nas pinturas atribuíveis a esta oficina) (Caetano, 2006-2007: 372-375). Na verdade, as características de modelação evidentes nesta pintura talvez indiquem uma das pinturas mais tardias desta oficina, da qual apenas conhecíamos pinturas datadas de 1501 e de 1530 (absidíolo do lado da Epístola (do lado direito) na Igreja do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro, no concelho de Felgueiras).

Esta oficina trabalhará também para os paroquianos, realizando, numa zona alta da parede do arco triunfal do lado do Evangelho (do lado esquerdo do arco triunfal), um pequeno *painel* (do qual apenas se pode ver uma moldura de enquadramento de enrolamentos e uma pequena porção de reboco), sobre o qual posteriormente se efetuou outra pintura.

Esta segunda pintura – *Natividade* – é atribuível ao *Mestre Delirante de Guimarães*. Nesta, o desenho é em tudo o característico da oficina deste mestre, estimando-se as torsões da cabeça e uma gestualidade que enfatiza o movimento; como também é frequente nas pinturas atribuídas a esta oficina, as personagens são enquadradas por um espaço arquitetónico (Caetano, 2006-2007: 372-375). Para esta *Natividade* colocamos a hipótese de datação dos anos 20/30 de Quinhentos.

Por que viria o *Mestre Delirante de Guimarães* trabalhar em Telões? É que, como já dissemos, a Igreja de Santo André de Telões pertencia ao padroado da Igreja Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães (quer dizer, era ao Cabido desta Igreja que cabia o direito de apresentar o abade de Santo André de Telões), e é possível que tenha sido essa relação com a Igreja de Nossa Senhora da Oliveira que tenha propiciado a encomenda a uma oficina de que apenas conhecíamos trabalhos na zona de Guimarães.

Igreja de Santo André de Telões. Parede do arco triunfal do lado do Evangelho. *Natividade.*

Mosteiro do Salvador de Travanca

Nas primeiras décadas do século XX, a Igreja do Mosteiro de Travanca conservava várias pinturas murais, entretanto desaparecidas, mas que foram estudadas e publicadas por Vergílio Correia (1937: 15).

Atualmente, conservam-se pinturas na bela e rica sacristia do Mosteiro. Há duas pinturas semelhantes no arcossólio que abriga o retábulo e no próprio arco triunfal que dá acesso a essa área mais reservada da sacristia. Estas pinturas parecem-nos corresponder a um gosto de transição do primeiro barroco português (uma vez que ainda se usam folhas de acanto enroladas) para o barroco joanino (já que se usam, predominantemente, motivos decorativos característicos quer da talha, quer da azulejaria dessa época, como peanhas/pilastras fantasiosas, conchas e grinaldas). É possível, portanto, que estas pinturas tenham sido realizadas depois de 1725, talvez nos anos 30 do século XVIII.

Já na parede que envolve este arco triunfal realizou-se um programa de pintura decorativa de gosto rococó (gosto que se afirma entre nós depois do início do reinado de D. José I, em 1750), com abundantes concheados volumosos, ao gosto das obras de André Soares, que tanta influência exerceu por todo o Minho. Esta pintura será, certamente, posterior a 1750.

Mosteiro do Salvador de Travanca. Sacristia. Parede do arco triunfal. Pintura decorativa.

Mosteiro do Salvador de Travanca. Sacristia. Detalhe da pintura da parede do arco triunfal.

Mosteiro do Salvador de Travanca. Sacristia. Detalhe da pintura do arcossólio que abriga o retábulo.

Baião

Igreja de São Tiago de Valadares

No século XVI, segundo o Censual da Mitra do Porto (Santos, 1973: 227, 278), São Tiago de Valadares era uma igreja paroquial da apresentação de padroeiros, não se referindo neste Censual a identidade de quem detinha o direito de padroado desta Igreja.

A pintura mural que se pode ver nesta Igreja encontra-se atrás do retábulo-mor; este programa abarca quer as paredes laterais, quer a parede fundeira da capela-mor.

Embora estas pinturas tenham sido descobertas e publicadas por Vergílio Correia (1924: 102-106), apenas em 2014-2015 foram alvo de trabalhos de conservação e restauro, promovidos pela Rota do Românico.

Desde a descoberta destas pinturas por Vergílio Correia e dos comentários sobre elas publicados por este autor no primeiro estudo que lhes dedicou, e, mais tarde citado, em 1937, no Boletim *Monumentos* n.º 10 (Castro, 1937: 15-17), alguns aspetos arruinaram-se ou perderam legibilidade, como se verificará no que diz respeito às legendas. De facto, hoje não são visíveis as legendas identificativas dos santos e a do encomendador está menos legível e mais truncada do que quando Vergílio Correia as leu e publicou. No entanto, estas pinturas constituem o melhor e mais bem conservado exemplo da atividade da oficina que as executou, revelando-nos um programa complexo e de cuidada pintura.

No topo das paredes fundeira e laterais da capela-mor vêem-se barras verticais em vermelho e branco, alternadamente, tendo-se aplicado, pelo menos nas vermelhas, pequeno motivo de sugestão floral.

Imediatamente abaixo, há uma larga barra horizontal com meios corpos de *anjos*, ao centro da qual está também pintada uma *Nossa Senhora com o Menino*.

No registo inferior, representam-se, separadas por molduras de enquadramento com enrolamentos, *Santa Catarina de Alexandria* (do lado do Evangelho, do lado esquerdo), a *Pietà*, *São Tiago*, o orago desta Igreja, e *Santa Bárbara* (do lado da Epístola, do lado direito).

A Pietà, a *Virgem de Piedade*, com o Filho morto deitado sobre o seu colo, está rodeada pelas *Arma Christi*, *Armas de Cristo*, isto é, não as armas para a guerra mas sim os instrumentos que perpetraram o Seu Sacrifício pela Salvação do Homem: ao centro, atrás de Santa Maria, a cruz; do lado esquerdo, vemos a coluna enlaçada pela corda à qual Jesus foi preso para ser flagelado, a lança com que foi lancetado no peito, daí tendo saído sangue e água, e, do lado direito, amarrado à cruz, o chicote de cordas da flagelação, o hissope com que quiseram dar a beber vinagre a Jesus, um dos cravos com que foi preso à cruz, o alicate com que retiraram os cravos, a escada para se descer Jesus da cruz na qual fora crucificado.

Na parede lateral da capela-mor, do lado do Evangelho (do lado esquerdo da capela-mor), apresenta-se um *Inferno*, sendo visíveis vários diabos. Na parede do lado da Epístola (do lado direito da capela-mor) representa-se, no registo mais alto, *São Pedro* e, no mais baixo, *São Paulo*.

Este programa é, a vários títulos, excecional. Inclui uma representação do *Inferno* que, com estas características, é única. Tratava-se, certamente, de fazer o contraste entre o Inferno e os anjos e personagens sacras do restante programa, ou seja, de contrastar o Céu e o Inferno. Outra peculiaridade deste programa é o facto de o orago não se representar ao centro da parede fundeira, exigência que, provavelmente, só se explicitou nas *Constituições Sinodais* de D. Diogo de Sousa para o bispado do Porto (1496), que devem ser posteriores à realização destas pinturas murais.

Trata-se de programa extenso, certamente muito pensado do ponto de vista temático, revelando um encomen-

Igreja de São Tiago de Valadares. Parede fundeira da capela-mor. *Virgem com o Menino* e *Anjo*.

Igreja de São Tiago de Valadares. Parede fundeira da capela-mor. *Santa Catarina de Alexandria, Pietà, São Tiago* e *Santa Bárbara*.

dador empenhado e exigente e uma rica execução por parte da oficina que o realizou. Parece-nos evidente que o encomendador não quis poupar custos na sua realização. Por outro lado, a oficina de pintura mural, ainda que recorrendo amplamente a motivos de padrão ou realizados à mão livre (simples), executou este programa com grande cuidado no trabalho de pormenor. Talvez se sintam aqui as mãos de diferentes membros de uma oficina, uma vez que, por exemplo, o *São Paulo* parece de desenho e pintura muito mais esquemáticos do que os do *São Tiago*.

Embora o desenho seja de intenção conceptual (e não com a pretensão de desenhar a partir do "natural"), cuida-se a expressão dos rostos (contida, séria e melancólica). Os panejamentos dos vestidos e túnicas são rígidos, mas, quer nas vestes dos anjos, quer no manto de *São Tiago*, procuram-se curvas interessantes e indicativas do volume das vestes. O cuidado de execução de todas estas pinturas é agora ainda melhor visível: finas pinceladas para tratar o volume e sombreados, motivos decorativos a branco, cuidadoso trabalho de pormenores nos motivos de adamascado, nos detalhes de figuração e de vestuário de *São Tiago* (cuidado tratamento do rosto, da fímbria do manto enriquecida com desenho a branco, talvez executado com leite de cal, do firmal, contornado por pérolas, que segura o manto junto ao pescoço, do bordão com suporte para a bolsa decorada com a vieira, por exemplo), na torre que acompanha *Santa Bárbara*. Por vezes, é visível a utilização da cor para evocar o volume, usando-se tons mais claros e mais escuros.

Os diferentes santos representados na parede fundeira encontram-se separados por barras de enrolamentos, encimadas por arcos abatidos de referência arquitetóni-

ca sobre cujos cantos, por vezes, se recorre ao motivo da flor de lis.

Os fundos que acompanham o *Inferno* e os restantes santos, de pintura muito cuidada, foram enriquecidos pelo recurso a motivos de padrão executados à mão livre. Alguns destes motivos fazem lembrar, de acordo com argumento apresentado por Joaquim Inácio Caetano, os usados no retábulo de São Tiago do Museu de Aveiro[1].

As barras de enquadramento das pinturas usam um motivo específico de enrolamentos que, de resto, ocorre – e caracteriza – os trabalhos da oficina que executou estas (e outras) pinturas.

Como já referimos, as legendas estão menos legíveis ou mais truncadas do que quando Vergílio Correia as leu e publicou. Assim, segundo este autor, a representação de *Santa Catarina* e de *Santa Bárbara* estavam acompanhadas por legenda - qterin e barbor, respetivamente - e na legenda identificadora do encomendador lia-se, em 1922, "Esta obra mandou fazer Juan Camelo de (Boro?)/ sende abade desta ygreja : era de mil e cccctos. e ..." (Correia, 1924: 102-106). Atualmente, já não existem as legendas que acompanhavam *Santa Catarina* e *Santa Bárbara* e o que se pode ler da legenda com o nome do encomendador e da data da obra é apenas "(...) [man] dou fazer juan camel (...) era de mil e cccct' (...)". Permitimo-nos lembrar, como já fizemos na nossa própria dissertação de doutoramento (Bessa, 2007: 402), que os Camelos tinham história de presença em terras de Baião desde o século XIV, tendo, então, chamado a atenção para o facto de Paula Pinto Costa, biografando um dos Priores da Ordem do Hospital, Álvaro Gonçalves Ca-

1 Esta hipótese foi-nos apresentada por Joaquim Inácio Caetano numa das frequentes conversas que tivemos sobre pintura mural e a quem a agradecemos.

Igreja de São Tiago de Valadares. Capela-mor. Parede do lado do Evangelho. *Inferno.*

melo (referido documentalmente como Prior entre 1383 e 1412), indicar o seguinte: "(...) foi Prior da Ordem do Hospital em Portugal num período que coincidiu, grosso modo, com o reinado de D. João I, tendo sido também marechal do reino e meirinho-mor do Entre Douro e Minho e Trás-os-Montes. Era fruto do segundo casamento de Gonçalo Nunes Camelo com Aldonça Rodrigues Pereira, sobrinha do arcebispo bracarense D. Gonçalo Gonçalves Pereira. Foi criado de D. Álvaro Gonçalves Pereira, a quem sucedeu no desempenho da dignidade prioral do Crato, embora tenhamos em consideração a figura de Pedro Álvares Pereira, que exerceu igualmente estas funções por volta desta altura. D. Álvaro era irmão de Vasco Gonçalves Camelo, a quem D. João I doara as terras de Baião e Lágeas e outras, as quais, por morte deste titular, foram doadas ao filho bastardo do Prior e seu homónimo. (...)" (Costa, 1998: 426).

Leonor Botelho e Nuno Resende (2014: 294), dando atenção à família dos senhores de Baião, propõem mesmo, baseando-se em Felgueiras Gayo, qual poderia ser a identidade deste abade de Valadares, Juan Camelo: "Só uma ligação direta aos senhores de Baião poderia explicar, eventualmente, a célere ascensão e a relação com Valadares. Quando procurámos estabelecer essa relação encontrámos a resposta para a identidade do encomendador das pinturas de Valadares num homónimo contemporâneo do prelado de Silves. Trata-se de João Camelo de Sousa, referido pelos genealogistas setecentistas como filho de Álvares Gonçalves Camelo, terceiro senhor de Baião. Felgueiras Gaio é perentório: di-lo abade de Valadares[2] e embora não indique uma data para o

2 Leonor Botelho e Nuno Resende (2012) citam GAYO, Felgueiras Manuel José da Costa – *Nobiliário de famílias de Portugal,* 1938-1941, SOUSAS, § 70, n 18.

Igreja de São Tiago de Valadares. Capela-mor.
Parede do lado da Epístola. *São Pedro* e *São Paulo.*

exercício do seu múnus, é certo que deve ter paroquiado a freguesia na viragem da primeira para a segunda metade do século XV, altura em que seu irmão, Luís Álvares de Sousa, é mencionado em vários documentos oficiais da administração portuense, através de um dos títulos que lhe era inerente, o de senhor de Baião".

Como a legenda identificadora do responsável por este programa e da data em que o mandou realizar está irremediavelmente truncada, apenas podemos ficar a saber que estas pinturas são do século XV, mas os resultados da investigação de Leonor Botelho e de Nuno Resende permitem pensar que corresponderão a meados desse século.

A oficina que realizou estas pinturas na capela-mor de São Tiago de Valadares, executou também as mais antigas pinturas na nave de Vila Marim, no concelho de Vila Real, as pinturas sobre os altares de fora (altares colaterais) de São João Baptista de Gatão, no concelho de Amarante (ver p. 22), assim como as mais antigas pinturas na nave de São Nicolau de Canaveses, no concelho do Marco de Canaveses, no arco triunfal de São Salvador de Arnoso, no concelho de Vila Nova de Famalicão, e nave de Santa Maria de Covas do Barroso, no concelho de Boticas (Caetano, 2001: 18, 23-25, 66); realizou ainda pinturas num arcossólio que abrigava um túmulo na parede exterior sul (do lado direito da Igreja) da Igreja matriz de Mesão Frio.

Como já dissemos, e concordando com a hipótese colocada por Joaquim Inácio Caetano, há semelhanças entre as pinturas de São Tiago de Valadares e o retábulo de São Tiago do Museu de Aveiro. Neste, tal como nas pinturas de Valadares, figura-se um arco abatido; a única base de coluna visível é da mesma tipologia da que ocorre na *Pietà* de Valadares; o bordão de São Tiago tem, a espaços regulares, anéis redondos, tal como em Valadares; o desenho da figura é rígido, o mesmo se verificando nos panejamentos, e os motivos de padrão usados nas vestes do São Tiago do retábulo têm desenho anguloso, como anguloso é o motivo floral usado nas pinturas que servem de fundo aos *anjos* e ao *São Paulo* de Valadares, ainda que não sendo exatamente iguais. No entanto, o retábulo afasta-se das pinturas murais de Valadares na forma de tratar os pavimentos (perspetivado no retábulo), na figuração dos pés descalços do santo e na forma como se resolve a sua colocação sobre o pavimento. Os paralelos são, certamente, indiciadores de muitos aspetos de gosto comuns, ainda que, pelas razões enunciadas, não seja certo que a pintura retabular e as pinturas murais sejam da mesma oficina.

A identidade do artista (e sua oficina) que realizou estas pinturas permanece desconhecida, mas as características comuns entre as pinturas já referidas permitem-nos atribuí-las ao labor de uma mesma oficina e perceber as características do seu gosto e do seu modo de fazer.

Capela de Santa Comba de Telões. Parede fundeira da capela-mor. *Santa Comba*, ladeada por *Nossa Senhora com o Menino* e *São Sebastião*.

Também neste concelho, durante as obras de conservação da Capela de Santa Comba de Telões, que decorreram em 2012 por iniciativa e a expensas da paróquia de Loivos do Monte, apareceu na sua capela-mor um programa de pintura mural do século XVI, mais precisamente de 1525.

Este programa é muito importante pela sua extensão, por documentar mais uma obra da oficina que costumamos designar por oficina de Bravães I[3] e, ainda, porque está acompanhado por uma legenda bastante completa que identifica o encomendador, a data e a motivação para mandar fazer esta pintura.

3 Oficina cujas duas obras datadas conhecidas até agora eram as da Igreja de São Salvador de Bravães, em Ponte da Barca, de cerca de 1501, e do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro, em Felgueiras, de cerca de 1530. A essas obras datadas vem agora acrescentar-se a de Santa Comba de Telões, de 1525.

Santa Comba de Telões não aparece nem no *Censual* da Arquidiocese de Braga, ordenado por D. Diogo de Sousa, nem no *Censual* da Mitra do Porto (Santos, 1973), razão por que acreditamos que, na primeira metade do século XVI, devia ser apenas uma capela e não uma igreja paroquial. Mas, uma vez que possui pia batismal, podia ser - ou poderia ter vindo a tornar-se - uma capela curada (anexa a uma igreja paroquial e servida por um clérigo que aí prestava os serviços religiosos e administrava os sacramentos, ou seja, a "cura de almas", e daí a designação de capela curada), poupando aos habitantes que viviam nas imediações desta capela o incómodo a que estavam obrigados de frequentar as missas e de receber os sacramentos na igreja paroquial.

De facto, nas *Visitações* à Igreja de Santo André de Telões, no concelho de Amarante (ver p. 27), que pertencia ao padroado da Igreja Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães, repetidamente os visitadores dos arcebispos de Braga se referem a capelas anexas a esta igreja paroquial, ordenando, para aquelas, obras e aquisições[4], sem nunca, no entanto, referirem os seus nomes, ou seja, sem nunca mencionarem os oragos dessas capelas anexas. Todavia, o facto de se ter conservado até hoje a designação de Santa Comba "de Telões" talvez testemunhe que esta capela era uma das anexas da igreja paroquial de Santo André.

Neste programa figura-se, sob um céu estrelado, ao centro, o orago da Capela, *Santa Comba*, com a palma, atributo dos santos mártires, numa mão e o livro na outra, identificada por legenda de grandes letras (CÕBA), ladeada talvez, tanto quanto podemos ver no atual estado das pinturas, por *Nossa Senhora com o Menino* e por *São Sebastião*. Por baixo da pintura de *São Sebastião* desenvolve-se a legenda - EStA ObRA mÃdOV / [F]AzER IORGE Diz / Em A ERA dE Ib': / xxb ANOS POR / SVA dEVAÇAm / A ONRA DE SÃTA / CÕBA - ou seja, esta obra mandou fazer Jorge Diz [Diaz?] na era de 1525 anos por sua devoção, à honra de Santa Comba.

As caraterísticas desta pintura (desenho e pintura dos santos figurados, forma de tratar os rostos e sua expressão, árvores de desenho "muito gráfico") estão em absoluto acordo com as de outros programas da oficina de Bravães I, como facilmente se poderia comprovar, por exemplo, observando as pinturas da Igreja de São Salvador de Bravães, em Ponte da Barca, ou a parte figurativa do programa da parede fundeira da capela-mor da Igreja de Santa Marinha de Vila Marim, em Vila Real. Na verdade, foi esta oficina que realizou também o programa de pintura mural na capela-mor da Igreja de Santo André de Telões e, se esta capela era sua anexa, não admira que, sendo a oficina conhecida em Telões, viesse a ser escolhida para pintar este programa na parede fundeira da capela-mor da Capela de Santa Comba de Telões.

As escolhas dos santos aqui figurados merecem alguns comentários. Se, como acreditamos, na altura em que se realizou esta pintura, se tratava de pintar a parede fundeira da capela-mor de uma capela (e não de uma igreja

4 Por exemplo, em 1555, o visitador do arcebispo de Braga manda "em as <u>hanexas</u> hos senores do cabydo [da Igreja Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, que detinham o direito de padroado de Santo André de Telões] mandarom retelhar e precyntar as dytas <u>capelas</u> por todo ho mes doutubro sopena de lj rs e por nom ter comprido Corerom em pena de qujnhentos rs em q os hey por condenados e mãdo aho cura q notefique ha seus freygeses q nõ hacudom haho cabydo ne[m] ha seus rendeyros ne[m] ha houtra nenhuma pesoa com ne[n]huns dyzymos ne[m] premjcyas hate nõ serem certos como he pagua a pena ( ) e hate ha prymeyra vysytacom mãdarom pyntar has hymmage[n]s dos horaguos em cada hu[m]a delas e prouerom de calez e pedras dara e corporaes so pena depor cada cousa destas q nõ comprirem cynquoenta rs ( )". Cf. ARQUIVO MUNICIPAL DE GUIMARÃES – Visitações dos Arcebispos de Braga às igrejas e mosteiros do cabido de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães no século XVI. *Boletim de trabalhos históricos*. Guimarães: Arquivo Municipal de Guimarães. Vol. XII, n.º 1-4 (1949-1950) 125 (sublinhados da nossa responsabilidade).

Capela de Santa Comba de Telões. Parede fundeira da capela-mor do lado da Epístola. Legenda: EStA ObRA mÃdOV / [F]AzER IORGE Diz / Em A ERA dE Ib': / xxb ANOS POR / SVA dEVAÇAm / A ONRA DE SÃTA / CÕBA. [Esta obra mandou fazer Jorge Diz [Diaz?] na era de 1525 anos por sua devoção, à honra de Santa Comba.]

paroquial), escolheu-se colocar o orago ao centro, como era requerido pelo arcebispo D. Diogo de Sousa para as igrejas paroquiais. Quis o encomendador, para além de manifestar a sua devoção expressa a Santa Comba, encomendar um programa que, a cumprir-se o seu possível desejo de que esta capela ascendesse a igreja paroquial, fosse adequado a esse subido estatuto? A verdade é que assim veio a acontecer, ou seja, de capela curada passou a paróquia, como é testemunhado pelas *Memórias Paroquiais* de 1758 que nos informam que, nessa altura, era freguesia (paróquia) do bispado do Porto e anexa a "(…) São João de Ouvil. (…) Tem somente trinta fogos e tem de sacramento noventa e seis pessoas, e dez menores, e abzentes vinte e hum. (….) Hé do termo do concelho de Baião, tem hum só lugar que chama Teloins que consta de trinta vezinhos. (…) A Igreja está no meio do lugar e não tem mais lugares que este. (…) O parocho ao prezente hé vigário[5], porém sempre foi curato que apresenta reitor de São João de Ouvil. O parocho lhe paga o rendeiro da freguesia quarenta e dois alqueires de pão, e quatro de trigo e seis livras de cera e hum almude de vinho e seis mil e duzentos em dinheiro (…)"[6].

Desconhecem-se pinturas murais figurando São Sebastião em capelas-mores de igrejas paroquiais (Bessa, 2007: 282). Como já dissemos, para as capelas-mores os encomendadores eram os seus padroeiros ou, mais frequentemente, os seus abades, que, muitas vezes, escolhiam programas com desígnios diferentes daqueles que eram aconselhados aos paroquianos. A estes os visitadores dos prelados repetidamente mandavam pintar, sobre os altares de fora (altares colaterais), santos nos quais tivessem maior devoção e, no topo do arco triunfal, a Crucifixão, acompanhada por Nossa Senhora e por São João Evangelista.

Embora São Sebastião seja o santo que conta com mais figurações no conjunto das pinturas murais do século XVI até agora conhecidas, nas igrejas paroquiais as pinturas alusivas a este santo encontram-se nos corpos das igrejas (encomendadas e pagas pelos paroquianos) e não nas capelas-mores. Este santo granjeou grande devoção, porque era considerado protetor contra a peste que, ainda no século XVI, assolava as populações. Ora, em Santa Comba de Telões este santo aparece figurado na parede fundeira da capela-mor, num programa que exprime as maiores devoções do seu encomendador. Seria "IORGE DIZ" um paroquiano (e não, por exemplo, o cura, o clérigo, ao serviço desta capela em 1525)? Se assim tiver sido, esta pintura mural em Santa Comba de Telões é um testemunho revelador do empenho de um paroquiano na manutenção e enobrecimento da sua *casa de Deus*.

5 Era o padre Domingos Ribeiro [de Miranda]. Cf. CAPELA, José Viriato; MATOS, Henrique; BORRALHEIRO, Rogério – *As freguesias do distrito do Porto nas memórias paroquiais de 1758: memória, história e património*. Braga: Edição José Viriato Capela, 2009. p. 216.

6 Idem, p. 215 (sublinhado da nossa responsabilidade).

Celorico de Basto

Igreja do Salvador de Ribas

Teremos que esperar pelo restauro destas pinturas para poder ver o seu arranjo geral, uma vez que estão parcialmente tapadas por rebocos e caiações.

No entanto, e desde já, podemos dizer que existe um magnífico conjunto de pinturas murais atrás do retábulo--mor (é preciso abrir as suas pequenas portas e passar para trás deste), sendo mais visíveis as existentes na parede fundeira da capela-mor. O que, atualmente, se pode observar é indicativo de que estas pinturas serão do século XVI, sendo possível que tenha havido mais do que uma campanha de pintura mural.

Na parede fundeira da capela-mor é bem visível uma bela pintura de rodapé. Na parte inferior encontramos duas molduras de padrão geométrico (uma delas característica – ou muito semelhante – a uma usada pelo *Mestre Delirante de Guimarães*), que enquadram uma pintura decorativa de ramagens. Acima alinham-se meios corpos de anjos de cabelos louros anelados e enrolados junto ao rosto e de mãos postas em gesto de oração, todos voltados para o centro.

Ao centro da parede fundeira figurou-se o orago, o *Salvador*, quer dizer, Jesus Cristo Ressuscitado. Trata-se de uma belíssima pintura; o rosto torna evidente a grande qualidade do pintor que executou esta obra, que, no entanto, se encontra mutilada na sua parte central (correspondendo ao tronco de Jesus), uma vez que a fresta, algures no tempo, foi desentaipada. Ladeando o *Salvador*, é ainda possível ver, do lado da Epístola (do lado direito da capela-mor), uma *santa* e, do lado do Evangelho (do lado esquerdo da capela-mor), uma *santa recostada numa almofada*, talvez parte de uma Anunciação, como Nuno Resende aventou quando estudámos a pintura *in situ*.

Igreja do Salvador de Ribas. Parede fundeira da capela-mor do lado da Epístola (atrás do retábulo-mor). Santa.

Igreja do Salvador de Ribas. Parede fundeira da capela-mor do lado do Evangelho (atrás do retábulo-mor). Santa recostada numa almofada.

Igreja do Salvador de Ribas. Rodapé da parede fundeira da capela-mor (atrás do retábulo-mor). Ramagem enquadrada por molduras (em baixo) e meios corpos de anjos (em cima).

Igreja do Salvador de Ribas. Centro da parede fundeira da capela-mor (atrás do retábulo-mor). *O Salvador.*

Cinfães

Igreja de Santa Maria Maior de Tarouquela

Na Igreja de Santa Maria de Tarouquela conservam-se porções de rebocos pintados quer na capela-mor, quer no arco triunfal (conservam-se partes de pintura sobre reboco colorindo os relevos românicos) e suas jambas (talvez motivos vegetalistas, possivelmente do século XVI), quer na nave, quer na zona do óculo que se encontra no espaço que serve atualmente de sacristia. Para além disso, existem pequenos testemunhos da pintura mural de gosto

Igreja de Santa Maria Maior de Tarouquela. Jambas do arco triunfal.

Igreja de Santa Maria Maior de Tarouquela. Base do altar colateral direito da nave. Barra com motivos decorativos.

manuelino (gosto que se afirma no reinado de D. Manuel I (1495-1521) e prosseguiu após a sua morte, ainda que já existisse desde o reinado de D. João II (1481-1495)), que se encontram em peças de granito que sustentam os altares de fora (altares colaterais) e que exibem interessantes barras com motivos decorativos, incluindo um motivo que se apresenta como uma sucessão de arcadas.

A base pétrea do púlpito tem a peanha de suporte pintada em diversas cores que enfatizam os seus motivos escultóricos e as lajes pétreas estão pintadas com marmoreados fingidos, que poderão ter sido pintados ainda no século XVIII.

Igreja de Santa Maria Maior de Tarouquela. Base do púlpito.

Ainda neste concelho é possível identificar outros vestígios de pintura mural a fresco, nomeadamente em São Pedro da Ermida, situada na freguesia de Oliveira do Douro. Este edifício encontra-se em ruínas, estando a capela-mor destelhada. No arco triunfal são visíveis pequenas porções de pintura mural que julgamos serem do século XVI. Teremos que esperar pelo restauro desta Igreja para saber o que se esconde debaixo das extensas caiações que ainda subsistem.

Igreja de São Pedro da Ermida. Arco triunfal. Pintura mural visível debaixo das caiações.

Felgueiras

Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro

A Igreja do Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro conserva três intervenções de pintura mural em diferentes localizações.

O programa mais antigo encontra-se no absidíolo do lado da Epístola (do lado direito). Aí se figuraram santos beneditinos com as vestes negras da Ordem, *São Mauro* e *São Plácido* (segundo cremos, a avaliar pelo que resta das legendas que os identificavam: sam ma (...) abatis e S. Pla (...) (Bessa, 2007: 106)), companheiros do fundador da Ordem, São Bento. Entre estes santos vê-se ainda um resto de pintura de caráter decorativo, que talvez servisse de fundo a uma imagem de São Bento, como sugeriu Luís Urbano Afonso (2006: 564). Este programa está acompanhado por uma legenda que identifica o seu encomendador e a data de feitura: (...) de mill ? b e xxx :/ (...) ho (?) snor dom / abade dom amtonio de / mello a mãdou fazer, ou seja, na era de 1530, o senhor D. Abade D. António

Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro. Absidíolo do lado da Epístola. *São Mauro* (esquerda) e *São Plácido* (direita).

de Melo a [pintura] mandou fazer. Este abade está documentado entre 1526 e 1556 (Meireles, 1942: 40-41), o que quer dizer que esta encomenda corresponde aos inícios do seu abaciado.

Este programa de santos beneditinos está na sequência das determinações do arcebispo de Braga D. Luís Pires, nas suas *Constituições Sinodais* de 1477: "(...) somos certificado que poucos moesteiros há em este arcebispado das dictas duas ordens [São Bento e Cónegos Regrantes de Santo Agostinho] que tenham ymagens dos dictos preciosos sanctos o que hé grande erro. Porém mandamos aos dom abbades que cada huum em seu moesteiro em huua grande tavoa mande pintar a imagem de sam Beento com cugulla e escapulairo de color negro e mitra na cabeça e baago [quer dizer, báculo] na mão (…)".

A representação destes santos em Pombeiro era muitíssimo adequada, integrando o Mosteiro na história da Ordem e evocando-se os seus santos fundadores. Estas pinturas são, talvez, uma das últimas obras da oficina que as realizou e que muito havia trabalhado para o anterior abade comendatário do Mosteiro de Pombeiro, D. João de Melo, pai de D. António de Melo.

Na verdade, estes abades, D. João (documentado entre 1507 e 1525 (Meireles, 1942: 39-40)) e D. António de Melo[1], fizeram deste Mosteiro um verdadeiro centro de encomendas de pintura mural (Bessa, 2003: 757-781; 2007: 98-112), uma vez que Pombeiro, uma das mais ricas instituições monásticas de então no Norte, detinha o direito de padroado (quer dizer, de nomear os abades ou capelães, estes, muitas vezes, frades) de muitas igrejas paroquiais (Marques, 1988: 712-713). Assim, conservam-se pinturas da encomenda de D. João de Melo nas igrejas paroquiais de Vila Marim, no concelho de Vila Real, de São Mamede de Vila Verde e de São Martinho de Penacova (ver p. 62), ambas no concelho de Felgueiras, todas elas realizadas pela mesma oficina, cuja obra mais antiga datada que conhecemos foi realizada para a Igreja de São Salvador de Bravães, no concelho de Ponte da Barca, em 1501 (Bessa, 2007: 196, nota 435).

Não devemos deixar-nos enganar pela aparente simplicidade – nem, muito menos, pelo estado das pinturas, tal como elas chegaram até nós. Esta oficina conhecia perfeitamente o gosto vigente na época, o gosto manuelino (que se afirma no reinado de D. Manuel I (1495-1521) e prosseguiu após a sua morte, ainda que já existisse desde o reinado de D. João II (1481-1495)). Na verdade, nos rodapés, repetidamente pintou motivos da azulejaria de então (paralelepípedos perspetivados, por exemplo); nos enquadramentos arquitetónicos para as figurações sacras aparecem colunas com bases de secção poligonal, arcos conopiais abatidos, janelas cruzetadas, tudo em perfeito acordo com as formas usadas na arquitetura da época. Conhecia também gravuras recentes quer com figurações de santos, quer com motivos decorativos, como os de seres híbridos ladeando medalhões ou os de motivos de laçarias, por exemplo.

No absidíolo do lado do Evangelho (do lado esquerdo) conserva-se o que resta de um abrangente programa de pintura mural que, segundo cremos, era dedicado a São Brás, a *Veneração a São Brás* (a figuração deste santo, que devia colocar-se ao centro da parede, sobre a fresta, foi retirada quando esta foi desentaipada, pelo que já não se conserva). No nosso entender, este programa foi executado por um dos melhores pintores a laborar no Norte de Portugal, pelo menos nos anos 30 a 50 de Quinhentos

1 Cf. árvores de costados de vários abades de Pombeiro do fim do século XV e do século XVI publicadas por GRAÇA, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo, 2002 – Santa Marinha de Vila Marim: em torno de um brasão de armas, *Genealogia e Heráldica*, n.º 78 (2002) 47-138.

(só há duas obras deste pintor – ou que lhe atribuímos – que incluam datas, 1535 e 1549), mestre Arnaus.

Como sempre nas suas obras, Arnaus encontra uma solução original (diferente de todas as outras a que já havia recorrido) para tratar o tema – neste caso, a *história* do santo – e a sua execução nas paredes deste espaço do absidíolo. O que, a avaliar pelo que se conserva, provavelmente, fez foi colocar o santo numa posição central, ladeado, à sua direita, por todos os que haviam beneficiado dos seus milagres e, à sua esquerda, por animais selvagens, todos voltados para o centro, ou seja, para o próprio santo, apresentando uma cena de acentuada teatralidade.

Uma vez que este programa chegou até nós com muitas lacunas, para poder apreciar devidamente as enormes competências deste pintor é preciso observar de perto e com detalhe o que sobreviveu; concluir-se-á facilmente que se trata de um pintor com extraordinários dotes de composição, de desenho, de tratamento do volume e de domínio das cores. Trata-se também de um pintor culto, que conhecia bem a história do santo e que, de forma inteligente, encontra uma maneira de, através do arranjo geral do programa, condensar muitos passos da sua vida (como o da mulher a quem havia salvo a sua única riqueza, um porco, e que nesta pintura é figurada a vir oferecer ao santo a cabeça do animal, transportada dentro de um cesto). Um dos aspetos mais fascinantes da pintura que se conservou é a figuração de muitas feras (unicórnio, pantera, leopardo, camelo…), o que corresponde a um dos momentos da vida do santo tal como ela foi descrita, por exemplo, na "Legenda Aurea": "(...) Depois de ter sido [São Brás] eleito bispo, retirou-se numa caverna onde vivia vida eremítica por causa das perseguições de Diocleciano. Os pássaros traziam-lhe alimento e juntavam-se à sua volta, não o deixando senão depois de, levantando as mãos, lhes dar a bênção. Se algum deles se encontrava

Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro. Absidíolo do lado do Evangelho. *Veneração a São Brás.*

Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro. Absidíolo do lado do Evangelho. Detalhe da *Veneração a São Brás.*

doente, vinha a ele e voltava completamente curado. O governador da região tinha enviado soldados para caçar; e, fatigados depois de por muito tempo procurarem caça em vão, vieram, por acaso, dar ao antro de S. Brás, onde encontraram uma grande multidão de feras dispostas à sua volta. (...)" (Roze, 1967: 197)[2].

Nesta Igreja existe ainda uma pequena parte de um outro programa, num portal entaipado da nave, do lado sul (do lado direito da Igreja), também, com toda a probabilidade, executado por mestre Arnaus. Aí se vê, para além de muitos motivos decorativos que se podem encontrar em várias pinturas deste mestre, parte de belíssimas asas de um anjo, com um colorido que, mais uma vez, evidencia a mestria de Arnaus e cujo desenho e cores são muito semelhantes ao mesmo motivo evidenciado nas pinturas murais na Igreja de São Paio de Midões, no concelho de Barcelos, as únicas que conhecemos simultaneamente assinadas e datadas por este mestre (ARNAVS.F[ECIT]/1535).

Um aspeto que é interessante notar é que D. António de Melo, nos inícios do seu abaciado, encomendou o programa de *São Mauro e São Plácido* à oficina a que, sistematicamente, recorria o seu pai (a que executou as primeiras pinturas em Bravães, em 1501, a que chamamos oficina de Bravães I), mas as restantes pinturas, provavelmente mais tardias, mas num período em que continuava a ser abade, mostram que passou a escolher um outro mestre, Arnaus. Muito provavelmente, D. António de Melo encomendará também a mestre Arnaus novos programas de pintura mural para igrejas paroquiais do seu padroado

2 A tradução e os sublinhados são da nossa responsabilidade.

Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro.
Absidíolo do lado do Evangelho. Detalhe da *Veneração a São Brás*.

Mosteiro de Santa Maria de Pombeiro. Parede sul da nave. Motivos decorativos.

(realizadas sobre as que seu pai, D. João de Melo, havia encomendado e, portanto, modernizando os programas decorativos) e que subsistem parcialmente nas capelas-mores de Vila Marim, no concelho de Vila Real, e de São Mamede de Vila Verde (ver p. 62).

Igreja de São Vicente de Sousa

Existem pequenas porções de pintura mural na capela-mor, atrás do retábulo-mor (é preciso abrir as suas pequenas portas e passar para trás deste), que indicam que aqui houve uma campanha no século XVI. O que resta é muito pouco, mas inclui uma pequena parte de uma figuração sacra. Na verdade, é possível que os silhares onde se encontra a pintura tenham sido mudados de posição, um deles invertido, aí se figurando a cabeça de um santo com o seu nimbo.

Igreja de São Vicente de Sousa. Capela-mor (atrás do retábulo-mor). Figuração da cabeça de um santo.

Estas pinturas na capela-mor de São Vicente de Sousa deveriam ter sido pagas por quem detinha o direito de padroado ou, no caso mais provável deste padroeiro aqui apresentar um abade que beneficiaria das rendas desta Igreja, pelo abade.

Relativamente aos detentores do direito de padroado desta Igreja, na cópia mandada fazer pela Igreja Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães do *Censual* da arquidiocese de Braga, ordenado pelo arcebispo

D. Diogo de Sousa, lembram-se os padroeiros de São Vicente de Sousa da seguinte maneira: "da apresentação dos herdeiros de Dona Leonor de Meneses, primeira mulher que foi do Duque de Bragança Dom Fernando, o que degolaram; agora é dos herdeiros do conde de Penela" (Arquivo Municipal de Guimarães, 1943: 141).[3]

Bastante próxima de São Vicente de Sousa fica a Igreja de Santa Maria de Idães. No século XVI, estas igrejas integravam-se na *Terra de Sousa* e no arcebispado de Braga. O abade de Idães era apresentado pelo arcebispo de Braga, enquanto o de Sousa era apresentado pelos herdeiros de D. Leonor de Meneses, passando depois, como mencionado, a ser apresentado pelos herdeiros do conde de Penela.

Durante as extensas obras de conservação que estão a decorrer na Igreja de Santa Maria de Idães, por iniciativa do Senhor Padre Manuel Joaquim Costa Ferreira[4], ao levantar os rebocos, para inspecionar o estado de conservação das paredes e do teto, descobriram-se, quer na capela-mor, quer na parede do arco triunfal do lado do Evangelho (do lado esquerdo do arco-triunfal), partes de paredes antigas.

Na sacristia pode agora ver-se parte da parede da capela-mor românica, incluindo uma fresta lateral e alguns dos cachorros que suportavam a primitiva cornija, tudo indicando que a anterior capela-mor seria muito mais pequena e muito mais baixa do que a atual, que é resultado de uma grande ampliação, provavelmente no século XVII.

Também na parede que ladeia o arco triunfal do lado do Evangelho se aproveitaram partes da parede antiga

Igreja de Santa Maria de Idães. Parede do arco triunfal do lado do Evangelho. Parte da figuração de uma *Anunciação* (em cima), *Santo Clérigo e São Sebastião* (em baixo).

que conservam parcialmente um belo programa de pintura mural do século XVI. Este programa[5], com as alterações de altura e de gosto do próprio arco triunfal e da parede que o envolve, não subsistiu inteiramente, mas conserva-se, no seu topo, o anjo Gabriel anunciando a

3 Atualização da ortografia e da pontuação da nossa responsabilidade.

4 Estas obras estão a decorrer no âmbito de um projeto financiado em 60% do seu custo total pelo PRODER – Programa de Desenvolvimento Rural (Subprograma 3); os custos restantes (40%) são assumidos pela paróquia.

5 Estas pinturas murais encontravam-se atrás de um retábulo que agora foi desmontado para se proceder à desinfestação do "bicho da madeira" e respetiva conservação.

Maria que ia ser Mãe de Jesus, Filho de Deus, como é testemunhado pelas palavras que se podem ler na filactera que envolve o anjo ([Ave Maria] GRA[TIA] PLENA D[OMI] N[U]S TECVM, ou seja, [Ave Maria], cheia de graça, o Senhor está contigo). Como esta figuração se encontra enquadrada por molduras que a delimitam (encordoado, toros semicilíndricos e arcos invertidos), é possível que, do outro lado do antigo arco triunfal (que devia ser muito mais baixo e muito mais estreito que o atual), se tivesse pintado Maria, completando a figuração da *Anunciação*. Por baixo, como era costume nas determinações dos visitadores do arcebispo de Braga, figuraram-se dois santos, um *Santo Clérigo*, com bolsa à cintura (para esmolas?) e livro na mão (um Santo Diácono como São Lourenço, por exemplo?) e *São Sebastião*.

É muito provável (tendo em conta as características de desenho e de pintura) que se trate de uma obra da *oficina das Volutas*, embora esta atribuição seja apenas uma hipótese, uma vez que não se conservam as barras e os motivos decorativos típicos desta oficina e que deveriam enquadrar estas figurações. No entanto, certos aspetos (como a forma de delinear e de sombrear os rostos e detalhes de vestuário, por exemplo) do *Santo Clérigo* de Idães fazem recordar o *São Brás* da Igreja de São Pedro de Sanfins de Ferreira, em Paços de Ferreira, assim como o *São Sebastião* de Idães lembra a figuração deste santo na Igreja de Santa Cristina de Serzedelo, em Guimarães, obras atribuíveis à *oficina das Volutas*.

Na verdade, acreditamos que esta oficina deve ter pintado o *São Brás* da parede que ladeia o arco triunfal do lado do Evangelho (do lado esquerdo do arco triunfal) da Igreja de São Pedro de Sanfins de Ferreira, igreja que, no século XVI, se integrava na *Terra de Ferreira* e que, tal como Santa Maria de Idães, era da apresentação do arcebispo de Braga (Arquivo Municipal de Guimarães, 1941: 126).

Igreja de São Pedro de Sanfins de Ferreira.
Parede do lado do Evangelho do arco triunfal. *São Brás*.

A pintura mural que aqui se conserva é o que subsiste do que existia atrás dos altares de fora (altares colaterais), quer na parede do arco triunfal, quer nas paredes laterais da nave, numa localização imediatamente adjacente. Como o arco triunfal foi refeito em data tardia, alterou-se a disposição de silhares, afetando mesmo a pintura que melhor se conserva, uma figuração de *São Brás*, que se colocaria sobre o altar de fora do lado do Evangelho. Trata-se de uma pintura de grande qualidade, como se poderá avaliar se se der atenção, por exemplo, ao tratamento do rosto de *São Brás* ou ao das mãos do menino que se ajoelha a seus pés e que o santo salvou de morrer por ter engolido uma espinha.

Todos os que estudámos[6] esta pintura a atribuímos à o*ficina das Volutas*, dadas as suas grandes semelhanças quer com a pintura deste santo em Santa Maria de Corvite, quer com a pintura recém-descoberta em São Salvador do Pinheiro, ambas no concelho de Guimarães.

Existem ainda fragmentos de pintura decorativa de uma campanha de pintura mural anterior a este *São Brás* (mas também, muito provavelmente, do século XVI) de ambos os lados do arco triunfal.

6 Todos os que temos estudado esta pintura, a começar por Catarina Valença Gonçalves, a atribuímos à *oficina das Volutas*. Cf., por exemplo, SOUSA, Catarina [Valença Gonçalves] Vilaça de – A pintura mural na região de Guimarães no século XVI. *Revista de Guimarães*. Vol. 111 (2001) 238; AFONSO, Luís U. – *A pintura mural portuguesa entre o gótico internacional e o fim do Renascimento: formas, significados, funções.* Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2006. Vol. 1, p. 238. Tese de doutoramento em História (História da Arte), policopiado; BESSA, Paula - *Pintura mural do fim da Idade Média e do início da Idade Moderna no Norte de Portugal.* Braga: Universidade do Minho, 2007. Vol. 1, p. 234. Dissertação de doutoramento apresentada ao Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho, policopiado.

Igreja de São Mamede de Vila Verde

Na capela-mor desta Igreja houve dois programas de pintura mural sobrepostos. Como a Igreja deixou de ter culto, tendo o telhado caído e ficando as pinturas murais expostas à chuva, ao calor e aos temporais, o programa mais recente quase desapareceu.

O programa mais antigo foi encomendado pelo padroeiro desta Igreja, o abade comendatário do Mosteiro de Pombeiro, D. João de Melo (abade entre cerca de 1507 e 1525[7]), de que é testemunho o seu brasão, que mandou pintar no topo das pinturas da parede fundeira da capela-mor.

Igreja de São Mamede de Vila Verde. Centro da parede fundeira da capela-mor. Brasão.

7 MEIRELES, Frei António da Assunção – *Memórias do Mosteiro de Pombeiro,* 1942, p. 39-40. Na verdade, encontramos este abade documentado anteriormente, ao que Frei António da Assunção Meireles pode apurar com base na documentação do Mosteiro de Pombeiro, uma vez que a confirmação de um novo clérigo em Santa Marinha de Vila Marim, de 1507, já faz referência a este abade D. João de Melo (Arquivo Distrital de Braga, Livro 332, fol. 26 vº).

O programa segue, simultaneamente, as determinações das *Constituições Sinodais* dos arcebispos de Braga D. Luís Pires, de 1477 (que determinavam a figuração, em casas beneditinas, de São Bento e de São Bernardo), e D. Diogo de Sousa, de 1506 (que decidia que houvesse imagem, esculpida ou pintada, do orago ao centro da parede fundeira da capela-mor). Portanto, em São Mamede de Vila Verde, nessa parede pintou-se *São Mamede* ladeado por *São Bento* (fundador da Ordem beneditina) e por *São Bernardo* (que muito contribuiu para o desenvolvimento da Ordem de Cister, que se criou com a vontade de proceder a uma reforma beneditina, para viver com maior rigor a Regra de São Bento) e, no topo, para acompanhar as duas águas do telhado, fingiu-se um frontão

Igreja de São Mamede de Vila Verde. Parede fundeira da capela-mor do lado do Evangelho. *São Bento.*

Igreja de São Mamede de Vila Verde. Parede fundeira da capela-mor do lado da Epístola. *São Bernardo.*

triangular que, entre motivos de folhagens, inclui dois seres híbridos que seguram o brasão do encomendador, D. João de Melo. Estas pinturas foram realizadas pela oficina

Igreja de São Mamede de Vila Verde. Parede fundeira da capela-mor. Dois seres híbridos seguram o brasão (topo). *São Mamede* ladeado por *São Bento* e *São Bernardo* (abaixo).

cuja primeira obra datada conhecida é a da Igreja de São Salvador de Bravães, no concelho de Ponte da Barca, em 1501 (Bessa, 2007: 196, nota 435).

Esta oficina trabalhou também na nave, onde deixou as paredes decoradas com um motivo muito presente nas suas obras, os *quadrifólios*.

Igreja de São Mamede de Vila Verde. Paredes laterais da nave. *Quadrifólios.*

Mais tarde, o filho de D. João de Melo, o abade comendatário D. António de Melo (abade entre cerca de 1526 e 1556 (Meireles, 1942: 41)), deve ter encomendado um novo programa de pintura mural para a capela-mor, do qual restam sobretudo os panos fingidos com franjas nas paredes laterais. Luís Afonso (2006: 845-847) deu a conhecer fotografias existentes no espólio da Casa-Museu Vitorino Ribeiro, que documentam uma belíssima pintura de São Mamede pertencente a este segundo programa; esta pintura encontrava-se ao centro da parede fundeira, sobre o programa encomendado pelo pai de D. António de Melo. Se se olhar com atenção, veem-se ainda, sobre a pintura mais antiga, alguns bocados de reboco colorido que lhe estão sobrepostos e que fariam parte deste segundo programa de pintura mural, simultaneamente figurativo (na parede fundeira) e decorativo (nas paredes laterais).

Igreja de São Mamede de Vila Verde. Capela-mor. *São Mamede* (CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO – DEPARTAMENTO DE MUSEUS. Fundo Casa-Museu Vitorino Ribeiro. Reservas da Divisão de Museus. Gaveta 5, módulo 21, fotos n.º 1935, 1936).

Igreja de São Mamede de Vila Verde. Paredes laterais da capela-mor. Barra decorativa executada com estampilha.

Os panos fingidos pintados nas paredes laterais da capela-mor incluem motivos decorativos típicos da oficina do mestre Arnaus, o que não surpreende, porque já vimos que D. António de Melo, em Santa Maria de Pombeiro, começa por encomendar pinturas à oficina a que recorria o seu pai (*Santos Beneditinos* no absidíolo do lado da Epístola), mas encomenda também várias pinturas que atribuímos ao mestre Arnaus (*Veneração de São Brás* no absidíolo do lado do Evangelho e anjo no portal entaipado na parede sul da nave) (ver p. 54).

Outra igreja do concelho de Felgueiras que, embora não integrando a Rota do Românico, conserva um belíssimo programa de pintura mural da encomenda do abade comendatário do Mosteiro de Pombeiro D. João de Melo, como é testemunhado pelo brasão que mandou pintar no topo da parede fundeira (semelhante ao que mandou colocar em São Mamede de Vila Verde), é a Igreja de São Martinho de Penacova.

É possível que as pinturas desta Igreja sejam um pouco mais tardias que as de São Mamede de Vila Verde, uma vez que aqui, esquecendo as determinações de D. Luís Pires, já não se figuram nem São Bento, nem São Bernardo. O programa é inteiramente dedicado ao orago, *São Martinho* (acompanhado por legenda que o identifica - Sam mARTINhO), recordando um dos mais importantes e moralmente significativos passos da sua vida: a partilha do seu manto com um mendigo. A importância desta partilha é sublinhada pela legenda mARTInVS AdVC CATECVmInUS AdjV mE ...CVn..., que refere um passo da sua lenda tal como foi narrada na "Legenda Aurea": "Martinus, adhuc cathechumenus hac me veste contexit" (Roze, 1967), quer dizer, Martinho ainda que não mais que um catecúmeno, deu-me este manto, ou seja, Martinho ainda quando se preparava para ser cristão, para o batismo, mas ainda não tendo sido batizado, foi capaz de um tal gesto de caridade.

O que se pintou na parede fundeira da capela-mor constitui-se como um magno programa, que procura soluções para a articulação da figuração do santo padroeiro com a parede em que se ia colocar. Assim, concebeu-se um projeto que incluía um rodapé de azulejos fingidos, seguindo o motivo dos *paralelepípedos perspetivados* (do qual há vestígios), um registo médio no qual a representação do orago é enquadrada por *painéis* decorativos verticais, de gosto semelhante ao da iluminura, e por barras verticais com motivos de laçaria (de acordo com o gosto manuelino (gosto que se afirma no reinado de D. Manuel I (1495-1521) e prosseguiu após a sua morte, ainda que já existisse desde o reinado de D. João II (1481-1495)), mas correspondendo a uma tendência presente em toda a Europa dos fins do século XV e inícios do século XVI), encimado por decoração de *rinceaux* (folhagens enroladas) e de grotescos com seres híbridos segurando o brasão e, ainda, no topo, barras de enquadramento de enrolamentos e decoração de motivo floral de *quadrifólios*.

Igreja de São Martinho de Penacova. Parede fundeira da capela-mor. *São Martinho.*

Igreja de São Martinho de Penacova. Parede fundeira da capela-mor. Painéis decorativos.

Igreja de São Martinho de Penacova. Parede fundeira da capela-mor. Barras verticais com motivos de laçaria (esquerda). Azulejo com motivos de laçaria em corda-seca (Museu Nacional do Azulejo) (direita)

A representação do santo aparece ambientada por colunas e arco conopial abatido, de gosto manuelino (como acontecia com a *Nossa Senhora com o Menino* de Bravães, no concelho de Ponte da Barca, pintada pela mesma oficina); o plano de fundo apresenta silhuetas de árvores e pássaros de perfil (também semelhantes aos das pinturas de Bravães, de 1501 (Caetano, 2001: 34)), barras decorativas com folhagem e pequenos animais ou evocando cenas de caça (presentes na capela-mor de Vila Marim, no concelho de Vila Real (Caetano, 2001: 34)), tal como em alguma iluminura das primeiras décadas do século XVI. É de salientar que o enquadramento do brasão, quer em Penacova, quer em Vila Verde, é também evidenciador de grande precocidade no gosto e na execução, uma vez que os seres híbridos segurando uma coroa de louros estão documentados, na iluminura portuguesa, na base do enquadramento do frontispício do *Livro IV de Além Douro*, de Álvaro Pires (1513), ou noutros casos mais tardios ainda, ou, no caso da decoração escultórica, no friso da capela do cruzeiro do Convento de Tomar (1535) (Bessa, 2007: 201). Ora, estas pinturas, sendo da encomenda de D. João de Melo, só poderão datar do período em que era abade do Mosteiro de Pombeiro e, portanto, detentor do padroado desta Igreja, ou seja, entre cerca de 1507 e 1526.

Lousada

Igreja de Santa Maria de Meinedo

Na capela-mor de Santa Maria de Meinedo houve mais do que uma campanha de pintura mural. Na zona central da parede fundeira, atrás do retábulo-mor (é preciso abrir as suas portas e passar para trás deste, sendo que, para uma melhor visualização, é necessário retirar o sacrário), a fresta foi entaipada e deve ter recebido dois programas de pintura mural, o primeiro realizado pela oficina que trabalhou em Bravães, no concelho de Ponte da Barca, em 1501 (como se verifica pela existência das suas características barras de enquadramento de enrolamentos) e, mais tarde, foi sobreposta uma nova camada de reboco onde se figurou, talvez, como era regra para esta localização, *Santa Maria*, o orago desta Igreja. A forma de colocar os panejamentos desta figura e os seus volumes fazem lembrar os de *Nossa Senhora* e de *Santa Catarina de Alexandria* na Igreja de Santo Isidoro, no concelho do Marco de Canaveses (ver p. 74), o que poderá indicar que esta pintura poderá ter sido feita em data semelhante, ou seja, pelos anos 30 do século XVI. Lateralmente, há pintura de caráter decorativo e, ao nível do rodapé, a pintura inspira-

Igreja de Santa Maria de Meinedo. Centro da parede fundeira da capela-mor (atrás do retábulo-mor). *Santa Maria.*

Igreja de Santa Maria de Meinedo. Centro da parede fundeira da capela-mor (atrás do retábulo-mor). *Santa Maria com o Menino.*

se, muito provavelmente, em motivos da azulejaria de corda seca do século XVI.

Igreja de Santa Maria de Meinedo. Rodapé da parede fundeira da capela-mor do lado da Epístola (atrás do retábulo-mor). Pintura decorativa.

Na atual mesa do altar-mor existe parte de um belo "friso" que, talvez, incluísse o motivo de paralelepípedos perspetivados e, no topo, losangos envolvendo uma flor de quatro pétalas, tudo ao gosto manuelino (gosto que se afirma no reinado de D. Manuel I (1495-1521) e que prosseguiu após a sua morte, ainda que já existisse desde o reinado de D. João II (1481-1495)).

Igreja de Santa Maria de Meinedo. Mesa do altar-mor. Pintura decorativa.

Igreja de Santa Maria de Meinedo. Parede fundeira da capela-mor do lado da Epístola (atrás do retábulo-mor). Pintura decorativa.

Marco de Canaveses

Igreja de Santo Isidoro de Canaveses. Parede fundeira da capela-mor. *Santo Isidoro* ladeado por *Nossa Senhora com o Menino* e por *Santa Catarina de Alexandria.*

Igreja de Santo Isidoro de Canaveses. Capela-mor. Parede do lado do Evangelho. Assinatura do mestre (Moraes).

Igreja de Santo Isidoro de Canaveses

Segundo o *Censual* de D. Diogo de Sousa, esta Igreja pertencia ao padroado do arcebispo de Braga (Pimenta, 1943: 139). De facto, em 1510, o arcebispo D. Diogo de Sousa recebeu a renúncia de "Pero Mend[e]z", abade de Santo Isidoro de Riba Tâmega e de São Salvador de Lousada (do padroado do conde de Penela), tendo então apresentado "R[odrig]º Anes", que havia sido abade de São Salvador de Cerzedelo, anexando-lhe novamente São Salvador de Lousada[1]. Não volta a haver confirmação em Santo Isidoro até ao fim do arcebispado de D. Diogo (1532), o que indica que este último abade terá sobrevivido ao arcebispo. Mas como não encontrámos os títulos deste abade no *Livro de Mostras do Tempo do Arcebispo-Infante D. Henrique* (1537), não podemos ter a certeza de que tivesse sido Rodrigo Anes o encomendador do amplo programa de pintura mural que se conserva parcialmente na capela-mor desta Igreja. No entanto, as pinturas, datadas de 1536, que ali se encontram, deveriam ser encomendadas pelo abade da Igreja.

De facto, na capela-mor conserva-se um magnífico conjunto de pintura mural de um grande pintor, que o assinou ("MORAES") e datou ("1536"), e do qual apenas conhecemos esta obra.

O que se conservou foi apenas o que estava atrás do retábulo-mor, o que quer dizer que o programa deveria ser maior, talvez recobrindo, pelo menos, todas as paredes laterais, para além da parede fundeira.

A pintura que se conserva constitui uma faixa horizontal, acima do nível do altar, ou seja, não se conservam

1 Arquivo Distrital de Braga, Livro 332, fol. 21 vº (anexação de Santo Isidoro de Riba Tâmega a São Salvador de Lousada em vida do abade P[er]º Mendez), fol. 49 (renúncia de Pero Mendez) e fol. 50 (apresentação de R[odrig]º Anes).

nem pintura de rodapé, nem pintura sobre as figurações da parede fundeira. O que não quer dizer que não possam ter existido.

O que se pintou, certamente por decisão do encomendador, nesta capela-mor de Santo Isidoro de Canaveses? Na parede fundeira encontrava-se, ao centro, a figuração do orago, *Santo Isidoro* (do qual se conserva o rosto, separado da restante pintura quando se desentaipou a fresta, e cujo fragmento de pedra está atualmente exposto na

Igreja de Santo Isidoro de Canaveses. Fragmento de pedra exposto na capela-mor com pintura do rosto de *Santo Isidoro*.

capela-mor), ladeado por *Nossa Senhora com o Menino* e por *Santa Catarina de Alexandria*; na parede do lado do Evangelho (do lado esquerdo da capela-mor) figura-se *São Miguel Arcanjo pesando as almas e derrotando o dragão* ("Travou-se, então, uma batalha no Céu: Miguel e os seus Anjos guerrearam contra o Dragão. O Dragão batalhou com os seus Anjos mas foi derrotado, e no Céu não houve mais lugar para eles. Esse Dragão é a antiga Serpente, é o chamado Diabo ou Satanás" (Ap 12, 7-9)) e na parede do lado da Epístola (do lado direito da capela-mor), parte de um *São Tiago*. Ou seja, santos, certamente, da devoção do encomendador.

Igreja de Santo Isidoro de Canaveses. Capela-mor. Parede do lado do Evangelho. *São Miguel Arcanjo* e datação da pintura (1536).

O desenho é de grande qualidade, o que se manifesta de forma muito homogénea em todas as figurações e mesmo na pintura de caráter decorativo. Ainda que numa atitude, porventura, já maneirista (c. 1540-1680), haja *licença* no tratamento das anatomias, privilegiando-se poses expressivas nas quais *a graça excede a medida*[2], em

2 Usamos estas expressões, uma vez que Giorgio Vasari apontava, entre as características da "maneira perfeita", a "licença na regra" e a "graça excedendo a medida".

detrimento do rigor naturalista no tratamento das formas dos corpos. O desenho e o claro-escuro, por vezes usando-se *highlights* a branco, eficazmente sugerem o volume.

Tanto quanto é possível apreciar atualmente, os fundos do *São Miguel* e do *São Tiago* foram muito sumariamente tratados, apenas se indicando um nível de solo.

O *São Miguel pesando as almas e derrotando o dragão* é muito semelhante a uma pintura, a propósito do mesmo tema, de Bartolomeu Vivarini (1486?) (Bessa, 2007: 232-233).

Nos enquadramentos destas figurações usam-se molduras retilíneas e barras verticais que, alternadamente, têm motivos de *rinceaux* (folhagens enroladas) ou de

Igreja de Santo Isidoro de Canaveses. Capela-mor. Molduras retilíneas e barras verticais com motivos de rinceaux e de pendurados de armaria.

Igreja de Santo Isidoro de Canaveses. Capela-mor.
Parede do lado da Epístola. *São Tiago*.

pendurados de armaria. Joaquim Inácio Caetano descobriu que os *pendurados de armaria* são muito semelhantes a uns que ocorriam em barras de enquadramento de gravuras da edição florentina da *Aritmética*, de Calandri, de 1491 (Caetano, 2011). No entanto, e no contexto português, a fonte de inspiração poderia ter sido *a* gravura datada de 1534 e usada nas *Constituições Sinodais* do arcebispo Infante D. Henrique, de 1536, para a arquidiocese de Braga (Bessa, 2007: 230-231).

Já na parede fundeira, revelando vontade de intervenção no suporte arquitetónico de que se serve, e como bom cenarista que é, este pintor procurou dar coesão a um programa de santos *avulsos* (certamente determinado pelo encomendador), fingindo a existência de um vasto janelão, aberto a uma paisagem com arvoredo, deixando ver os santos, atrás dos quais se alinha um muro, e, no plano mais recuado, as copas das árvores com cheia folhagem, tratada de um modo um tanto "impressionista". Na verdade, este vasto janelão, intervalado por duas colunas que separam os vários santos (de inspiração dórica? toscana?), dava a ilusão não só de se abrir à paisagem, mas ainda de iluminar a capela-mor, uma vez que o farto recurso a um fundo em que domina o branco do reboco era bem menos escuro do que o cinzento do aparelho de cuidados silhares de granito. Parece que mestre Moraes procura seguir – à letra – a ideia albertiana da pintura como janela que deixa ver a história (Bessa, 2007: 232), só que, aqui, o que foi pedido ao pintor não era propriamente que contasse uma história, mas antes que realizasse figurações várias de santos.

Subsiste, na parte mais baixa da pintura, uma espécie de friso fingido com molduras retilíneas e, entre elas, uma fina decoração de caráter vegetalista e que se deveria colocar sobre o rodapé, servindo de suporte (fingido) ao registo em que se inclui a pintura figurativa.

São conhecidas várias referências documentais a pintores com o nome Moraes[3]. A única que nos parece verdadeiramente interessante é a revelada por Artur de Magalhães Basto: "No dito dya [6 de junho de 1537] deram os sobreditos p. mandado do dito sõr [bispo] do dinheiro da dita obra [da Sé] do pintor de Cimo de Vila bastiã de moraes novecentos e oitenta rs. e[m] cumprimento do paguo do ouro e mãos que pos no fazer da Imagem de nosa Snra. do Retaublo da see e por verdade asynou aqui..." [falta a assinatura] (Basto, 1964: 426).

Artur de Magalhães Basto não refere a proveniência deste documento e não nos foi possível apurar mais sobre este pintor. No entanto, é de notar a sua residência no Porto[4], mais ou menos pela mesma altura em que se realizou o programa de pintura mural de Santo Isidoro, e o facto de ter qualidade que justificasse uma encomenda do bispo, tanto mais que se tratava de um retábulo (mor?) da Sé e de uma imagem de Nossa Senhora. A possibilidade de que Bastiam de Moraes possa ser o pintor de Santo Isidoro é aliciante, mas não podemos apresentá-la senão como uma hipótese.

Contudo, se o pintor Moraes de Santo Isidoro foi Bastiam de Moraes, que aparece documentado em 1537

3 António de Morais (referido documentalmente em 1565 e 1567; cf. CORREIA, Vergílio - *Pintores portugueses dos séculos XV e XVI*, 1928, p. 67). Baltasar de Morais (referido documentalmente como vivendo em Évora, em 1536; cf. ESPANCA, Túlio, 1947 – Notas sobre pintores em Évora nos séculos XVI e XVII, *A Cidade de Évora*, 1947, n.º 13-14). Um pintor Baltasar de Morais está também documentado como morador em Setúbal, em 22 de junho de 1522, tendo denunciado à Inquisição um boticário; em 10 de agosto do mesmo ano, ele próprio seria denunciado à Inquisição por um mercador; Cristóvão de Morais, com atividade conhecida entre 1551 e 1571, autor do retrato de D. Sebastião no Monasterio de las Descalzas Reales, em Madrid. Cf. PAMPLONA, Fernando de – *Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal*, 1987, vol. I, p. 163-165.

4 O Porto é relativamente próximo de Santo Isidoro; no entanto, não se deve esquecer que, nesta época, o padroado desta Igreja era do arcebispo de Braga.

como residindo no Porto e trabalhando para a Sé desta cidade por determinação do seu bispo, será relevante lembrarmos que em 1527 se havia iniciado a ação mecenática de D. Miguel da Silva, na Foz do Douro, com a construção da Igreja de São João (que se havia de prolongar durante cerca de 20 anos) e à qual se seguiriam outras arquiteturas e obras de sinalização e de enobrecimento da barra do Douro, todas dirigidas e acompanhadas pelo arquiteto italiano Francesco de Cremona[5]. Será o gosto que se manifesta nos frescos de Santo Isidoro, nos quais aparece a forma de *tabula ansata* (que inclui as inscrições "MORAES" e "1536"), adotada nas janelas da Igreja (velha; agora, no interior do Forte) de São João da Foz, consequência do impacto e influência de D. Miguel da Silva e de Francesco de Cremona no meio portuense? (Bessa, 2007: 233).

Igreja de São Nicolau de Canaveses

Segundo o *Censual* de 1542, esta Igreja era ainda considerada anexa à de Santa Marinha de Fornos, que era da apresentação do bispo do Porto e de padroeiros (que não foram especificados), referindo-se que "Tee aguora por anexa São Nicolao de Canavezes que soia ser hirmida não taxa por isso mais [Santa Marinha de Fornos era taxada em "trimta livras"]" (Santos, 1973: 223, 272, 310). Nas *Memórias Paroquiais* de 1758 (Capela, 2009: 379), embora já fosse considerada como Igreja, ainda era anexa à paróquia de Fornos.

5 A ação mecenática de D. Miguel da Silva, na Foz do Douro, foi dada a conhecer e valorizada nos estudos pioneiros de Rafael Moreira e mais largamente divulgada por este mesmo autor em MOREIRA, Rafael – Arquitetura: Renascimento e Classicismo in *História da arte portuguesa*, 1995, vol. II, p. 332-338. Este tema foi tratado também, por exemplo, por BARROCA, Mário Jorge – *As fortificações do litoral portuense*, 2001, p. 17-55.

A nave desta Igreja (cujo cuidado cabia aos paroquianos) possui um numeroso conjunto de pinturas murais. Na parede e no arco triunfal do lado do Evangelho (do lado esquerdo da Igreja) foram mesmo realizadas várias pinturas, muitas vezes sobrepostas (ou seja, ao longo do tempo, foram feitas pinturas que se colocaram por cima de outras), o que nos obriga a tentar entender o *puzzle* que daí resultou.

Na parede do arco triunfal sobre o altar de fora do lado do Evangelho (altar colateral esquerdo), que aí certamente existiria, conservam-se várias pinturas sobrepostas, mas é possível identificar que numa delas se figurava uma *Anunciação de São Gabriel à Virgem Maria* realizada pela oficina que fez as pinturas de São Salvador de Bra-

Igreja de São Nicolau de Canaveses. Parede do arco triunfal do lado do Evangelho. *Anunciação de São Gabriel à Virgem Maria.*

vães, no concelho de Ponte da Barca, datadas de 1501. As pinturas para esta localização eram, geralmente, exigidas pelos visitadores aos paroquianos.

Já para as paredes laterais da nave os visitadores não faziam exigências e, de facto, podemos identificar nestas várias pinturas de iniciativa particular.

Por exemplo, na parede norte da nave (do lado esquerdo da Igreja) encontramos a mais antiga pintura identificável nesta Igreja, um *painel* figurando *Santo Antão*, pintando-se atrás do santo um motivo recorrente

Igreja de São Nicolau de Canaveses. Parede lateral norte da nave. *Santo Antão.*

nas pinturas atribuíveis à oficina ativa em Valadares, no concelho de Baião; também o desenho do próprio *Santo Antão* condiz com o desta oficina; esta pintura está acompanhada por legenda incompleta, mas que a indica como encomenda particular - (...) [e]sta obra mandou fazer (...). Dadas as semelhanças com vários aspetos das pinturas datadas do século XV de Valadares (ver p. 35) (Caetano, 2001: 19, 23-25, 28, 33-35, 63), acreditamos que este *Santo Antão* corresponderá a uma cronologia semelhante, ainda do século XV.

Junto ao *Santo Antão* conservam-se fragmentos de pintura com um anjo voando e uma figura ajoelhada de mãos postas em gesto de oração, que, no estado em que se encontram, não permitem propor nenhuma identifica-

Igreja de São Nicolau de Canaveses. Parede lateral norte da nave. Fragmentos de pintura com anjo voando e figura ajoelhada de mãos postas em gesto de oração.

ção temática segura. Parece tratar-se de bom desenho (vejam-se as mãos), ainda que convencional, sendo, por exemplo, o tratamento das pregas das vestes de gosto ao modo do gótico final. As barras de enrolamentos são da tipologia usada pela oficina ativa em Bravães, em 1501, e os *quadrifólios* são semelhantes aos das pinturas mais antigas existentes em São Mamede de Vila Verde, no concelho de Felgueiras (ver p. 62), e em Salvador de Freixo de Baixo, no concelho de Amarante, assim como em São Martinho de Penacova, no concelho de Felgueiras (ver p. 62) Esta pintura deve ter sido também encomenda particular, como a sua legenda incompleta indica – (...) [O]BRA MANDOU (...) / (...). Dadas as semelhanças com as pinturas referidas, deverá ser das primeiras décadas de Quinhentos, talvez posterior a 1507, uma vez que as

pinturas de Vila Verde e de Penacova terão sido encomendas do abade de Pombeiro D. João de Melo, cujo abaciado apenas está documentado a partir dessa data.

Na parede sul da nave (do lado direito da Igreja) conservam-se também várias pinturas murais de épocas diferentes. Num dos programas figura-se um *Abade beneditino* e *Santa Catarina de Alexandria.* Esta intervenção parece ter-se desenvolvido desde o nível do pavimento (rodapé) até um nível bastante alto da parede. Estes santos parecem ter sido

Igreja de São Nicolau de Canaveses. Parede lateral sul da nave. *Abade beneditino* e *Santa Catarina de Alexandria.*

enquadrados num espaço arquitetónico, já que o programa parece ter sido delimitado por moldura de recorte retilíneo com banda exterior com *rinceaux* (folhagens enroladas) de desenho fino. A pintura inclui a legenda – [D]EVACÃO DE M[ARI]A. RIBE[IRO?] (...) DE G[ONÇAL]O MADEIRA –, ou seja, mais uma vez, nesta parede lateral da nave, tratou-se de uma encomenda particular que torna expressos os santos de maior devoção dos seus encomendadores. Quando terá sido feita esta pintura? Apenas podemos colocar a hipótese de se tratar de pintura de meados do século XVI (esta hipótese tem por base critérios estilísticos, considerando que o tratamento de figura nos parece indicativo de uma cronologia dos meados do século XVI, que, no entanto, não nos parece evidenciar gosto maneirista (c. 1540-1680))[6].

Ainda nesta parede, mais perto do portal principal, encontra-se outro fragmento de pintura. Talvez se tratasse de uma *Anunciação* (anjo com bastão e filactera nele enrolada, pomba/Espírito Santo sobre a Virgem (?) e, ao seu lado esquerdo, livro aberto). No tratamento de figura, parece tratar-se de desenho e modelação estimando a *rotundidade* das formas, movimento e expressividade, até mesmo manifestando uma certa *terribilitá*; a barra de enquadramento deste programa tem recorte retilíneo com folhas de acanto enroladas. Mais uma vez, apenas podemos colocar uma hipótese de cronologia, atendendo ao tipo de barra de enquadramento: serão estas pinturas do século XVIII, de acordo com o gosto da talha de "estilo nacional" (c. 1690-1725)?

Igreja de São Nicolau de Canaveses. Parede lateral sul da nave. *Anunciação.*

6 Sobre as pinturas existentes nesta Igreja poderão ainda ver-se outros estudos como, por exemplo, PAMPLONA, Fernando de – *Um templo românico de Riba-Tâmega: a Igreja de Santo Isidoro (Marco de Canaveses)*, 1976, p. 31-39, e RODRIGUES, Dalila, 1996 – *A pintura mural portuguesa na região norte: exemplares dos séculos XV e XVI*, 1996, p. 49.

O intradorso do arco triunfal apresenta pintura com folhas de acanto enroladas de variadas cores, ao gosto da talha de "estilo nacional" (c. 1690-1725).

Nesta Igreja, há ainda pintura mural na abóbada da capela adossada à nave do lado norte, sendo visíveis dois programas de pintura mural sobrepostos. O primeiro é uma composição com folhas de acanto enroladas e pássaros, dois motivos característicos da talha de "estilo nacional". Por cima deste programa foi pintado um outro que exibe, ao centro, uma coroa de flores. É difícil datar este último programa, por não possuir características exemplares de nenhuma linguagem artística específica; mas colocamos as hipóteses de poder datar dos finais do século XVIII ou já dos inícios do século XIX.

Igreja de São Martinho de Soalhães. Abóbada da Capela de São Miguel.

Em 2017-2018, no âmbito dos trabalhos de conservação e restauro promovidos pela Rota do Românico, foram descobertas as pinturas de *São Cristóvão* e de um santo bispo, sob o revestimento de talha do intradorso do arco da capela de São Miguel. Entretanto, as pinturas foram novamente ocultadas.

Igreja de São Martinho de Soalhães. Intradorso do arco da Capela de São Miguel. Santo bispo não identificado.

Igreja de São Martinho de Soalhães. Intradorso do arco da Capela de São Miguel. *São Cristóvão*.

Igreja do Salvador de Tabuado

Em 1924, Vergílio Correia, que descobriu não só as pinturas da capela-mor (que se mantêm), mas que realizou também sondagens por toda a nave (pinturas que desapareceram), mencionou ter ficado com a "certeza de que o resto da igreja fôra igualmente pintado (...). Não ficou na igreja um centímetro de parede que não fosse pintado, incluindo as esculturas dos portais (...)". Este autor refere, de entre as pinturas da nave, "a figura de um S. Cristovam, – um S. Cristovam enorme atravessando a corrente encostado a um pinheiro e levando o Menino Jesus sôbre os ombros –, que enche a parede do lado do evangelho até ao estribo da guarnição, foi repintado sôbre a primitiva figuração tal como sucedeu em Outeiro Seco, no concelho de Chaves. As arquivoltas do arco cruzeiro foram igualmente cobertas de uma camada de estuque e este decorado com motivos seguidos (...)" de que publica o desenho (Correia, 1924: 112-115).

No entanto, se em 1937 ainda se recordava o que era visível nos anos 20 ("Sondagens realizadas em pontos diversos demonstraram que o corpo da igreja fora igualmente e totalmente pintado com figurações tiradas da História Sagrada ou da vida dos Santos, emmolduradas por faixas de motivos decorativos diversos. De alto a baixo a igreja fora ornamentada, numa maneira que certos forros totais de azulejo, dos séculos XVII e XVIII, reflectem. As arquivoltas do arco do cruzeiro estavam também cobertas de elementos ornamentais repetidos, do mesmo sentido decorativo das faixas esculturais românicas. Não ficara na igreja, tal qual sucedera provavelmente na vizinha Travanca, um pedaço de parede por pintar" (Correia, 1937: 16)), verificava-se que "a coberto da circunstância de não serem considerados monumentos nacionais certos templos em que se encontravam pinturas murais, foram algumas destas destruídas. Podem citar-se os casos das igrejas de Taboado e Lalim, no concelho de Lamego, a primeira monografada no livro *Monumentos e Esculturas* (2.ª edição – 1924), e a segunda descrita na revista *Arte e Arqueologia*, n.º 4, em 1932. Em Taboado, uma pintura do lado esquerdo do santuário foi suprimida para colocação de uma imagem nova; em Lalim o tríptico mural do fundo da ousia, que representava a Senhora entre anjos músicos, desapareceu numa reforma recente" (Correia, 1937: 19).

Em 1937 apresentava-se, ainda, mais uma causa para a degradação ou desaparecimento de pinturas murais: "outra causa de depreciação dos frescos encontrámo-la nas repinturas a que foram submetidos. Em muitos casos a repintura foi feita com tintas solúveis e facilmente destacáveis ou laváveis; noutras, porém, a incorporação é definitiva e indestrutível, com grande prejuízo para as composições. Ocorre-nos, a propósito, a lembrança das membrudas figuras de S. Cristóvam que ocupam as paredes, de alto a baixo, no lado do evangelho, nas igrejas de Taboado e Outeiro Seco" (Correia, 1937: 15-16, 18, 19).

Voltemos agora a nossa atenção para a pintura mural que atualmente subsiste nesta Igreja, ou seja, para a pintura na parede fundeira da capela-mor.

Como se localiza na capela-mor, deveria ser da encomenda dos padroeiros ou, no caso mais provável de apresentarem um abade, da encomenda deste. A documentação conhecida, no entanto, não permite que saibamos quem foram. Sabemos que, no século XVI, esta era uma igreja paroquial da apresentação de padroeiros (leigos, infere-se), mas a sua identidade não é esclarecida no *Censual* da Mitra do Porto (Santos, 1973: 225, 273) e não se conhecem – ou não estão disponíveis – Livros de Confirmações nem Livros de Registos de Títulos para esta época e relativamente a esta diocese que nos permitam saber quem foram os abades desta Igreja nos inícios

do século XVI. No entanto, mais tarde, e segundo a inscrição na capela funerária anexa à nave, os padroeiros, em 1627, eram os morgados de Torre de Nevões (CAPELA. DE. IHS./ q MANDOV FAZER SEBA/STIAM COREA PEREIRA/ E DONA MARIA DE BAR/OS. SVA MOLHER. PADRO/EIROS DESTA IGREJA. (...)/ [M]ORGADO DE NEVÕIS/ ANO (...) 1627).

Atualmente, a pintura que se conserva na parede fundeira da capela-mor desenvolve-se a cerca de um metro do pavimento. Se houve pintura de rodapé (e deve ter havido, porque se conservam partes de reboco abaixo da pintura decorativa e figurativa), esta não se conservou.

A figuração central do programa, *São João Baptista*, o *Salvador* e *São Tiago*, é ladeada por motivos decorativos que não encontramos noutras pinturas.

Igreja do Salvador de Tabuado. Parede fundeira da capela-mor. *O Salvador* ladeado por *São João Baptista* e *São Tiago* com moldura ao jeito de *merlões* e *ameias*.

Esta figuração do *Salvador* com *São João Baptista* e *São Tiago* faz-se ao modo de uma *Sacra Conversazione*, quer dizer, conversa sacra, entre personagens sacras, uma forma de apresentar vários santos juntos (e não separados por elementos como molduras ou colunas fingidas), uma novidade no campo da pintura italiana do século XV, para a qual muito parece ter contribuído Fra Angelico. Quer *São João*, quer o *Salvador*, quer *São Tiago* são representados descalços.

Foi prestada atenção à caracterização do *São João Baptista* e, para além do seu atributo, o cordeiro (“Vendo Jesus que passava, apontou: “Eis o Cordeiro de Deus””. (Jo 1, 36)), cuidou-se a caracterização das suas vestes, com a pele de camelo com que é descrito nos Evangelhos segundo São Mateus e segundo São Marcos.

Igreja do Salvador de Tabuado. Parede fundeira da capela-mor do lado do Evangelho. *São João Baptista*.

Na figuração do orago, o *Salvador*, Cristo é representado sentado num trono, exibindo as chagas da Paixão, tendo o orbe a seus pés, ou seja, como o Ressuscitado e Juiz – e Salvador – do fim dos tempos, no Julgamento Final.

Igreja do Salvador de Tabuado. Centro da parede fundeira da capela-mor. *O Salvador*.

Na representação de *São Tiago*, opta-se pelo *São Tiago peregrino* (e não pelo *Mata Mouros*, por exemplo) como, aliás, é mais comum no Norte de Portugal e nesta época.

Igreja do Salvador de Tabuado. Parede fundeira da capela-mor do lado da Epístola. *São Tiago*.

O desenho destas figuras sacras é expressivo, mas rígido, embora substancialmente mais cuidado nos rostos do que no restante dos corpos. Não há qualquer intenção de desenhar a partir de modelo vivo. O propósito é representar a ideia de cada uma das personagens sacras, figuradas de modo a serem facilmente identificáveis pelos seus atributos (a pele de camelo e o cordeiro de *São João*, as chagas de Cristo ressuscitado, no trono, como Senhor do mundo, as vestes de peregrino de *São Tiago*). O tratamento do corpo de Cristo está longe de qualquer pretensão de verosimilhança anatómica. A veste de pelo de camelo de *São João* e a túnica de *São Tiago* caem em rígidas pregas verticais. A modelação dos mantos é convencional, embora pretenda – e consiga – sugerir volume.

O volume é sobretudo indicado pelo desenho dos panejamentos, embora haja indicações de claro-escuro nos rostos, nas vestes e no trono do *Salvador*.

Neste programa tentam-se tratamentos, segundo a perspetiva, no trono do *Salvador*, nos enquadramentos arquitetónicos e, até, nas barras de enquadramento ao modo de *merlões e ameias*. Tudo o resto, no que se refere ao tratamento de fundos (o nível do pavimento parece ser de restauro, o que não nos permite comentários) é plano. Opta-se, como fundo para as figurações sacras, por pintura decorativa de cor lisa vermelho escuro, decorada com motivo floral (negro, de contorno definido a branco) e flores-de-lis (desenhadas a branco). Se a ideia era este fundo evocar um *drape d'honeur*, não se representaram quaisquer ondulações que um tecido pendurado naturalmente apresentaria. Nesta pintura não há nunca a pretensão de se representar como se se tratasse de uma realidade tal como seria vista.

As figurações sacras são enquadradas por arquitetura fingida (o grande arco abatido deixa entrever uma abóbada igualmente de perfil baixo, de traçaria complexa, recursos construtivos característicos da arquitetura manuelina). Este espaço central, assim definido, é acompanhado, de ambos os lados, por padrão decorativo de caráter geométrico (uma espécie de *grinalda de losangos*, motivo que não ocorre em mais nenhum caso de pintura mural conhecida até agora). No topo da área com pintu-

Igreja do Salvador de Tabuado. Parede fundeira da capela-mor. *Grinalda de losangos*.

ra conservada, assim como nos extremos laterais correm molduras ao jeito de *merlões e ameias* (indicando-se de modo perspetivo o seu volume, como já referimos) e, entre elas, barra com flores (?) atravessadas por fita entre barras finas de encordoado.

Igreja do Salvador de Tabuado. Parede fundeira da capela-mor. Barra com flores (?) atravessadas por fita entre barras finas de encordoado.

Há paralelos de gosto entre esta pintura de Tabuado e os retábulos de São Simão e de São Tiago no Museu de Aveiro[7], uma vez que têm em comum o gosto pelo mesmo tipo de enquadramento arquitetónico[8], o desenho rígido, mas expressivo, o tipo de panejamentos, ora de rígidas pregas caindo verticalmente, ora de traça convencional, principalmente nos mantos, a opção sistemática pela representação das figuras sacras com os pés nus (poderosos). Note-se, no entanto, que não pretendemos atribuir esta pintura ao(s) mestre(s) destes retábulos, sendo, aliás, os motivos de caráter decorativo usados muito diferentes. O motivo de adamascado que se usa no retábulo de São Simão é igual a um que ocorre nas pinturas da capela-mor de Santa Leocádia, no concelho de Chaves, como Joaquim Inácio Caetano descobriu, sendo o modo de fazer da oficina que executou tal campanha em Santa Leocádia muitíssimo diferente do das pinturas de Tabuado.

Da maior importância é a descoberta de Joaquim Inácio Caetano de que o motivo muito particular de *grinaldas de losangos*, usado nos *painéis* de intenção decorativa em Tabuado, deriva, muito provavelmente, de barras de enquadramento de xilogravuras florentinas impressas por Pacini, em 1495, na obra *Epistole et Evangeli*[9].

Quando terá sido feita esta pintura mural? As características estilísticas (rigidez do desenho, tipo de enquadramento arquitetónico, fundo plano com decoração padronizada, exe-

7 Ambos, possivelmente, ainda quatrocentistas. Cf. CARVALHO, José Alberto Seabra de – *A pintura quatrocentista*, 1995, p. 481-483.

8 Abóbada de cruzaria complexa e fechos pendentes na pintura em Tabuado e no painel central do retábulo de São Simão do Museu de Aveiro; colunas com capitéis e bases de secção poligonal quer em Tabuado, quer no retábulo de São Tiago do Museu de Aveiro.

9 Agradecemos a Joaquim Inácio Caetano esta informação, assim como o empréstimo da obra KRISTELLER, Paul – *Gravures sur bois : illustrations de la Renaissance Florentine*, 1996 (vejam-se, por exemplo, p. 60 e 61).

cutada à mão livre e de caráter semelhante ao dos fundos de Valadares) poderiam indicar uma pintura realizada ainda nos finais do século XV. No entanto, o facto de se figurar o orago ao centro da parede fundeira talvez seja indicativo de que este programa corresponde às determinações de D. Diogo de Sousa nas suas *Constituições Sinodais* para o Porto, de 1496, e, portanto, a pintura poderia ser posterior a essas *Constituições*. Mais ainda, o uso nos *painéis* de pintura decorativa com motivo de *grinaldas de losangos* que, como Joaquim Inácio Caetano descobriu e já referimos, ocorre em barras de enquadramento de gravuras da *Epistole et Evangeli*, impressa em 1495, parece indicar que estas pinturas deverão ser algo posteriores a essas gravuras, ou seja, que, mais provavelmente, poderão datar já dos inícios do século XVI.

Igreja de Santo André de Vila Boa de Quires

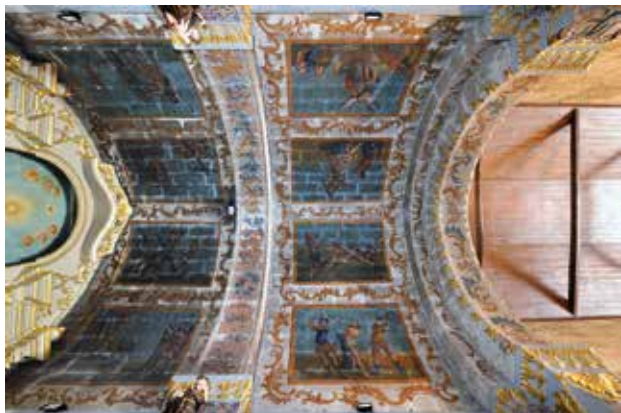
A pintura na parede do arco triunfal conserva, para além dos motivos decorativos, parte de um *Calvário* (a Crucifixão perdeu-se quando se desentaipou a fresta), do qual restam apenas as figuras de *Nossa Senhora* e de *São João Evangelista*, que o acompanhavam. Os motivos decorativos associados a este programa dão-lhe um caráter cenográfico, de apresentação como que teatral da capela-mor, e conferem um caráter eminentemente barroco a este interior. Os elementos que identificamos indicam gosto joanino (c. 1725-1750).

Nas jambas e no arco triunfal propriamente dito há motivos rococó (gosto que se afirma entre nós depois

Igreja de Santo André de Vila Boa de Quires. Parede do arco triunfal. *Calvário* do qual restam as figuras de *Nossa Senhora* e de *São João Evangelista*.

do início do reinado de D. José I, em 1750), assim como nas barras de enquadramento dos *painéis* na abóbada da capela-mor. Estes *painéis* são dedicados ao ciclo da

Igreja de Santo André de Vila Boa de Quires. Arco triunfal e barras de enquadramento dos *painéis* na abóbada da capela-mor. Motivos rococó.

Paixão de Cristo, incluindo a *Oração no Horto*, a *Prisão*, *Jesus perante Pilatos*, a *Flagelação*, a *Coroação com a Coroa de Espinhos*, o *Ecce Homo*, o *Caminho do Calvário* e a *Crucifixão*.

Igreja de Santo André de Vila Boa de Quires. Abóbada da capela-mor. *Painéis* dedicados ao ciclo da Paixão de Cristo.

Mosteiro de Santa Maria de Vila Boa do Bispo

Durante os recentes trabalhos de intervenção (2011-2012), conservação e restauro da Igreja de Vila Boa do Bispo revelaram-se as interessantes pinturas na abóbada da capela-mor.

Esta Igreja serviu um Mosteiro de Cónegos Regrantes de Santo Agostinho, crúzios, e o programa iconográfico encomendado para a abóbada da capela-mor revela a erudição de quem o encomendou, que conhecia bem a cultura dos Cónegos Regrantes.

O programa não se encontra completo, talvez porque a aquisição de um novo e magnífico retábulo conduziu a uma ampliação da capela-mor, o que afetou a pintura mural, faltando algumas das figurações mais próximas do retábulo; mas o que se conserva permite-nos vislumbrar a intenção geral do programa. Supondo que este antecedeu a aquisição do retábulo-mor, é possível que estas pinturas sejam ainda de finais do século XVII.

Observemos, então, o que resta do programa de pintura mural na abóbada da capela-mor. Na fiada de santos a eixo e em posição central encontramos santos tutelares dos Cónegos Regrantes, como o próprio *Santo Agostinho de Hipona*, no centro da abóbada, antecedido (se observarmos no sentido do arco triunfal para o retábulo-mor) por santos portugueses desta ordem, como *Santo António de Lisboa/Pádua* (que começou por ser desta ordem e só depois franciscano) e *São Teotónio* (primeiro superior do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra) (Nascimento, 1998: 141). Os Cónegos Regrantes entendiam ser sucessores de uma tradição de origem apostólica, uma vez que os apóstolos dirigiram a primeira comunidade cristã no sentido de que fossem “perseverantes em ouvir o ensinamento dos Apóstolos, na comunhão fraterna, no partir do pão e nas orações” (At 2, 42). Assim, estes santos “agostinhos” são enquadrados pelos Evangelistas, aqueles que

transmitem as palavras e os atos de Jesus (subsistem *São Marcos* – S. MARCVOS - e *São Mateus* – S. M/A/TEVS –, que, para além de Evangelista, foi também Apóstolo, tal como São João Evangelista), e por outros apóstolos (conservam-se *São Tomé* – S. THOME –, *São Bartolomeu* – S. B[A]RTOL[O]ME[V] –, *Santo André* – S. ANDRE –, *São Paulo* – S. P[aul]O, *São Matias* – S. MATIAS –, *São Tiago* – S. TIAgO –, *São Pedro* – já sem legenda legível, mas em simetria com *São Paulo*, ambos considerados como "pilares da Igreja" –, e *São Filipe* – S. FELIPE). Estão ainda figurados, na entrada para a capela-mor, ladeando *Santo António*, santos que foram cónegos regrantes (mas não crúzios) como *São Hermano* (provavelmente, o beato premonstratense Hermann Joseph de Steinfeld, que viveu entre 1152 e 1240 e se tornou famoso pela sua castidade e culto a São José e à Virgem; a sua festa celebra-se a 7 de abril; a ordem dos premonstratenses era, tal como os crúzios, formada por cónegos regrantes), talvez *São Patrício*, considerado cónego regrante e evangelizador da Irlanda e grande difusor desta forma de vida religiosa (aqui legendado como S. PIPCIO), talvez, também, *São Brandão da Irlanda* (legendado como SA D/º B/RADº) e *São Pos[si]dónio* (provavelmente, "aportuguesamento" de S. Possidius, o santo biógrafo de Santo Agostinho de Hipona; aqui legendado como S. POSDON/Iº).

Mosteiro de Santa Maria de Vila Boa do Bispo. Abóbada da capela-mor. Representação de santos.

–	–	–	–	–
–	S. P[AUL]O (Apóstolo dos gentios) (“Pilar da Igreja”)	–	S[. Pedro] (Apóstolo) (“Pilar da Igreja”)	S. Mº?
S. MARCVOS (Evangelista)	S. ANDRE (Apóstolo)	AGOSTIN/HO (de Hipona)	S. TIAGO (Apóstolo)	S. M/A/TEVS (Evangelista) (Apóstolo)
S. THOME (Apóstolo)	S. B[A]RTOL[O]ME[V] (Apóstolo)	TEOTON/IO	S. MATIAS (Apóstolo)	S. FELIPE (Apóstolo)
S. H/ERM/ANº (?) (Hermann Joseph de Steinfeld; viveu entre 1152-1240; beato premonstratense – esta ordem era também formada por cónegos regrantes.	PIPCIO (São Patrício da Irlanda (?). Considerado cónego regular e difusor desta forma de vida religiosa na Irlanda)	S[anto] [Ant]ºN[io] de Lisboa] (com vestes de crúzio, antes de se tornar franciscano)	SA D/º B/RADº (São Brandão da Irlanda (?))	S. POSDON/Iº (São Possidius (?), o biógrafo de Santo Agostinho de Hipona)

Mosteiro de Santa Maria de Vila Boa do Bispo. Capela do Santíssimo Sacramento (adossada à nave do lado sul). Jamba da pilastra esquerda do arco. Motivos joaninos e legenda “MORS EST/ MALIS”.

Mosteiro de Santa Maria de Vila Boa do Bispo. Capela do Santíssimo Sacramento (adossada à nave do lado sul). Jamba da pilastra direita do arco. Motivos joaninos e legenda “VITA BONIS”.

Há também pintura mural numa capela adossada à nave do lado sul (do lado direito da Igreja). Nas jambas das pilastras que enquadram a entrada na capela inserem-se, em motivos de gosto joanino (c. 1725-1750), as legendas MORS EST/ MALIS e VITA BONIS, a morte é má, a vida boa, certamente, aludindo à vida eterna. Além das jambas das pilastras, também o intradorso do arco e a abóbada da capela evidenciam motivos característicos do gosto joanino, tais como pilastras fingidas de traçado fantasioso, conchas e grinaldas de flores. A composição central da abóbada é como que sustentada por *putti* e a figuração talvez seja uma alusão ao Espírito Santo, mas teremos que esperar pelo restauro destas pinturas para poder compreender verdadeiramente o que aqui se figurou e quais as intenções que conduziram este projeto e a sua execução. Todavia, parece possível ver neste programa uma visão luminosa – ou, pelo menos, esperançosa – da vida para lá da vida, da vida depois da morte.

A pouca distância deste Mosteiro, em Alpendorada, é possível identificar outros vestígios de pintura mural, designadamente na abóbada da bela capela-mor da Igreja do Mosteiro de São João Baptista. Teremos que esperar pelo restauro desta obra para, com segurança, identificar a sua verdadeira temática. O que podemos ver neste momento parece indicar que a composição tem anjos adolescentes segurando molduras de enquadramento; a mais exterior destas molduras parece incluir concheados de gosto rococó (gosto que se afirma entre nós depois do início do reinado de D. José I em 1750) e a mais interior é formada por grinalda de folhas e frutos, motivo tão característico do gosto joanino (c. 1725-1750). Assim, como esta pintura parece manifestar, tanto quanto é possível avaliar atualmente, um gosto de transição do joanino para o rococó, talvez seja algo posterior a 1750. O sentido da figuração central só poderá ser seguramente identificado depois do restauro, mas são visíveis monges beneditinos, o que parece indicar um programa dedicado à exaltação de santos desta ordem.

Mosteiro de Santa Maria de Vila Boa do Bispo. Capela do Santíssimo Sacramento (adossada à nave do lado sul). Intradorso do arco e abóbada. Motivos joaninos (arco) e possível alusão ao Espírito Santo (abóbada).

Igreja de São João Baptista de Alpendorada. Abóbada da capela-mor.

Paredes

Mosteiro de São Pedro de Cête

Nesta Igreja subsiste uma pintura mural num arcossólio que abrigaria um túmulo na parede sul da nave (do lado direito da Igreja).

Nesta pintura não se figura propriamente São Sebastião, nem mesmo, como é vulgar, uma parte do seu martírio em que archeiros lhe crivam o corpo de setas, mas sim uma imagem/escultura de *São Sebastião sobre uma peanha fingida*, e como se se integrasse num enquadramento arquitetónico que inclui colunas ao gosto manuelino (as suas bases são de secção poligonal, uma das variantes desse gosto, que se afirma no reinado de D. Manuel I (1495-1521) e que prosseguiu após a sua morte, ainda que já existisse desde o reinado de D. João II (1481-1495)).

Mosteiro de São Pedro de Cête. Arcossólio na parede sul da nave. *São Sebastião.*

Esta pintura não foi objeto de restauro e, tal como atualmente se nos apresenta, parece ser quase em *grisaille* (do francês "gris", cinzento, sobre um fundo ocre claro).

O pintor que a executou demonstra ser um conhecedor do gosto manuelino (como se verifica pelos elementos de arquitetura que representa), e possuir capacidades de desenho que lhe permitem até, pelos sombreados, dar a ilusão dos volumes. Esta pintura demonstra, ainda, que o seu autor se interessou por – e conseguiu – transmitir a expressão do santo no seu martírio, uma expressão de aceitação melancólica e triste. Quereria o pintor enfatizar *São Sebastião* como seguidor de Jesus Cristo ("Pai, perdoa-lhes! Eles não sabem o que fazem" (Lc 23, 34))?

Como já referimos, esta pintura encontra-se num dos lados do intradorso de um arcossólio funerário (quer dizer, uma espécie de grande nicho para albergar um túmulo, em forma de arcada). Esta localização parece indicar uma especial devoção do tumulado por São Sebastião, santo ao qual se pediam curas para males de pele, incluindo a peste. O tumulado deveria estar voltado para a capela-mor e, também, para esta imagem de São Sebastião.

Uma vez que esta Igreja era monástica, teria sido necessária autorização para a abertura do arcossólio e para a colocação do túmulo, e é possível que o tumulado tenha constituído um legado para a sua capela de alma. Se assim foi, esta pintura também poderia ter sido encomendada pelo tumulado, ainda durante a sua vida, ou por um administrador da sua capela de alma.

Ermida da Nossa Senhora do Vale

Esta Ermida é um testemunho de uma devoção persistente a Nossa Senhora do Vale.

A Ermida deve ter recebido uma nova capela-mor no século XVI (Rosas, 2008: 178), encomendando-se também um programa de pintura mural que a dignificasse com imagens sacras e com a riqueza da cor.

Os devotos de Nossa Senhora do Vale não quiseram uns pintores quaisquer; quiseram um dos melhores pintores em atividade no Norte de Portugal, mestre Arnaus (ver p. 54 e 62).

Do programa do mestre Arnaus para esta Ermida conserva-se muito pouco (no extradorso do arco da parede fundeira da capela-mor), mas o que resta permite avaliar a sua grande capacidade de criar programas ajustados ao local de execução e aos desejos dos encomendadores, respondendo sempre a uma nova encomenda como a um novo desafio de invenção programática e expondo as suas grandes qualidades de execução de desenho, de composição, de tratamento de volumes e de uso da cor.

O que resta do programa mostra-nos anjos músicos rodeando, certamente, a imagem de Nossa Senhora do Vale. Este pintor apresentava, assim, aos devotos uma visão festiva e musical da sua *Santa Maria na glória do Céu*, rodeada por anjos, cada qual tocando o seu instrumento (simetricamente dispostos, flautas, harpa e trombetas).

Muito mais tarde foi realizado, no intradorso do arco, um programa de pintura decorativa com folhas de acanto enroladas, motivo característico da talha de "estilo nacional" (c. 1690-1725).

Ermida da Nossa Senhora do Vale. Anjo a tocar flauta.

Ermida da Nossa Senhora do Vale. Detalhe de anjo a tocar harpa.

Ermida da Nossa Senhora do Vale.
Parede fundeira da capela-mor. *Santa Maria rodeada por anjos músicos.*

Penafiel

Igreja de São Pedro de Abragão

O programa de pintura mural para a parede do arco triunfal da Igreja de Abragão usa uma profusão de motivos decorativos de caráter rococó (gosto que se afirma entre nós depois do início do reinado de D. José I, em 1750), optando por vivas cores, entre as quais predominam os azuis e os rosas/vermelhos. Entrando na Igreja e olhando para esta pintura, quem se lembraria de que estava numa antiga, muitas vezes centenária, igreja românica? O objetivo deste programa, cuja composição não indica um mestre ou oficina eruditos, deve ter tido por desígnio, justamente, pôr *à la mode* uma construção de granito nu, de um românico tardio, mas que com tal pintura se transformava num espetacular rococó de formas robustas.

Igreja de São Pedro de Abragão. Parede do arco triunfal. Motivos rococó.

No arco triunfal propriamente dito e na abóbada da capela-mor, à frente do retábulo-mor, encontramos um programa de pintura mural que opta por cores semelhantes às usadas na parede do arco triunfal, mas que associa motivos estimados pelo gosto joanino (c. 1725-1750), como conchas e cornucópias, das quais saem grinaldas de flores com concheados ao modo do rococó. Esta associação de motivos decorativos joaninos e rococó talvez indique que esta pintura seja de um período de transição, algo posterior a 1750, e que talvez seja anterior à pintura da parede do arco triunfal. Já nas paredes laterais da capela-mor a pintura opta sistematicamente por motivos de inspiração rococó.

Igreja de São Pedro de Abragão. Arco triunfal e abóbada da capela-mor. Conjugação de motivos rococó e joaninos.

Igreja de São Pedro de Abragão. Paredes laterais da capela-mor. Motivos rococó.

Atrás do retábulo-mor (é preciso abrir as suas pequenas portas e passar para trás deste) conserva-se não só pintura sobre pedra nos frisos românicos, mas também um diferente e, provavelmente, anterior programa de pintura da abóbada com laçarias douradas sobre branco. Teremos que esperar pelo seu restauro para compreender verdadeiramente o seu programa geral (que, atualmente, parece ser de laçarias e incluir uma roda de navalhas) e a altura em que terá sido realizado (ainda no século XVI?, no século XVII?).

Igreja de São Pedro de Abragão. Capela-mor (atrás do retábulo-mor). Laçarias douradas sobre fundo branco.

Igreja de São Pedro de Abragão.
Paredes laterais da capela-mor. Motivos rococó.

Resende

Mosteiro de Santa Maria de Cárquere. Paredes do arco triunfal e da nave (atrás dos altares colaterais).

Mosteiro de Santa Maria de Cárquere

As pinturas murais que subsistem nesta Igreja encontram-se atrás dos altares de fora (altares colaterais). Do lado do Evangelho (do lado esquerdo) apenas se preserva uma faixa de cor azul (para servir de fundo a imagem do santo patrono do altar?), ladeada por uma barra com anjos esvoaçantes e, do lado da Epístola (do lado direito), figuraram-se *Santo António* e *Santa Luzia*. Em ambos os casos, estas pinturas figurativas eram acompanhadas, nas paredes laterais da nave, por pintura de caráter decorativo com motivos de *rinceaux* (folhagens enroladas).

Mosteiro de Santa Maria de Cárquere.
Parede do arco triunfal do lado do Evangelho (atrás do altar colateral).
Faixa de cor azul ladeada por barra com anjos esvoaçantes.

Estas duas pinturas foram realizadas pela mesma oficina, como é testemunhado pela forma comum de tratar quer as figuras (já manifestando a influência de um gosto maneirista (c. 1540-1680)), quer o topo das pinturas, que faz lembrar o trabalho de talha no topo do sofisticado e belíssimo cadeiral manuelino da Igreja de Santa Cruz de Coimbra.

Mosteiro de Santa Maria de Cárquere. Parede do arco triunfal do lado da Epístola (atrás do altar colateral). *Santo António* e *Santa Luzia*.

Cremos que estas pinturas poderão datar dos anos 30 ou 40 de Quinhentos, uma vez que o seu topo é ainda muito marcado pelo gosto manuelino (gosto que se afirma no reinado de D. Manuel I (1495-1521) e que prosseguiu após a sua morte, ainda que já existisse desde o reinado de D. João II (1481-1495)), ainda que a forma de tratar as vestes e de enfatizar a rotundidade da parte média dos corpos (bem evidente na *Santa Luzia*) lembre a das pinturas de Santo Isidoro, no concelho do Marco de Canaveses (ver p. 74), datadas de 1536 (embora, evidentemente, não sejam da mesma autoria).

Igreja de São Martinho de Mouros

Nesta Igreja conserva-se visível uma pintura mural figurando *São Brás*, como a legenda identifica – SAM BrAz –, atrás do retábulo que se encosta ao arco triunfal do lado do Evangelho (do lado esquerdo). Esta pintura era, provavelmente, parte de um programa mais vasto, atualmente impossível de ver e de avaliar, dado que o retábulo tapa a parede onde este se encontra (para ver esta pintura é necessário abrir a porta que se encontra do lado esquerdo do retábulo). Trata-se, com certeza, de uma pintura da primeira metade do século XVI.

Igreja de São Martinho de Mouros. Parede do arco triunfal, do lado do Evangelho (atrás do altar colateral). *São Brás*.

Fontes e Bibliografia

Fontes manuscritas

Arquivo Distrital de Braga:

Registo Geral, Livro 320, Livro 2.º. *Mostras das Confirmações e Benefícios que se mostraram ao Arcebispo D. Jorge da Costa.*

Registo Geral, Livro 321, Livro 3.º. *Mostras – Registos dos Títulos que se mostram ao Arcebispo D. Jorge da Costa*.

Registo Geral, Livro 322, Livro 4.º. *Mostras – Registos do tempo do Arcebispo D. Diogo de Sousa: 1505-1533*.

Registo Geral, Livro 323, Livro 5.º. *Mostras – Registos do tempo do arcebispo Infante D. Henrique*, f. 155.

Registo Geral, Livro 330 (antigo 304). *Censual das Igrejas e Benefícios*; *Censual de D. Diogo de Sousa*, folio 70 vº-111 vº.

Registo Geral, Livro 332, folio 21 vº, 26 vº, 49-50.

Registo Geral, Visitas e Devassas, Livro 190-A. *Livro dos Mosteiros e igrejas da terra de Faria e Vermoim*, 1548.

Registo Geral, Visitas e Devassas, Livro 434. *Capítulos de visita e devassa das terras de Guimarães e Montelongo*, 1548.

Registo Geral, Visitas e Devassas, Livro 435. *Capítulos de visita e devassa das terras de Guimarães e Montelongo*, 1571.

Registo Geral, Visitas e Devassas, Livro 436. *Capítulos de visita e devassa das terras de Guimarães e Montelongo*, 1586.

Arquivo Distrital do Porto:

Registo de Baptismos e Registo de Casamentos (com inventário de peças e ornamentos e registos de visitações) de S. Salvador de Tabuado, Marco de Canaveses (PT/ADPRT/PRQ/PMCN24/001/0001 e PT/ADPRT/PRQ/PMCN24/002/0001).

Registo de Baptismos, Registo de Casamentos, Registo de Óbitos e Rol de Crismados (com inventário de peças e ornamentos e registos de visitações) de Valadares, Baião (PT/ADPRT/PRQ/PMCN24/001/0001 e PT/ADPRT/PRQ/PBAO019/001/0001).

Arquivo Nacional da Torre do Tombo/Direção-Geral de Arquivos:

Livro IV de Além Douro, 1513-08-10. Leitura Nova, Além-Douro, liv. 4; Armário 1 da Casa da Coroa (PT/TT/LN/0004). Título formal: *Quarto da comarca d Alem Doyro. Leytura d el Rey Dom Joham segundo e d el Rey Dom Afonso quinto e d el Rey Duarte*.

Fontes impressas

A BÍBLIA sagrada. Lisboa: Paulus Editora, 2009. 1880.

ARCEBISPADO DE BRAGA – *Constituições Sinodais de D. Diogo de Sousa para o arcebispado de Braga.* [S.l.: s.n], c. 1506.

ARQUIDIOCESE DE BRAGA – *Constituições do arcebispado de Braga*. Lisboa: p[er] Germã Galharde: per ma[n]dado... do p[ri]ncipe o senhor ifante do[m] Anriq[ue] eleito arcebispo senhor d[e] Braga p[ri]mas das Espanhas, 30 Mayo 1538.

ARQUIVO MUNICIPAL DE GUIMARÃES – Para a história do Arcebispado de Braga. *Boletim de trabalhos históricos*. Guimarães: Arquivo Municipal de Guimarães. Vol. VI (1941) 126.

_______________ Inquirições sobre a pureza do sangue. *Boletim de trabalhos históricos*. Guimarães: Arquivo Municipal de Guimarães. Vol. VIII, n.º 3-4 (1943) 140.

_______________ Visitações dos Arcebispos de Braga às igrejas e mosteiros do cabido de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães no século XVI. *Boletim de trabalhos históricos*. Guimarães: Arquivo Municipal de Guimarães. Vol. XII, n.º 1-4 (1949-1950) 101.

DIOCESE DE BRAGANÇA E MIRANDA – *Constituyções Synodaes do Bispado de Miranda,* 1565.

DIOCESE DE LAMEGO – *Constituyções Synodaes do Bispado de Lamego*, 1563.

DIOCESE DO PORTO – *Constituiçõeees qve fez ho senhor Dom Diogo de Sovsa B*[is]*po do Porto, Porto, na oficina de Rodrigo Alvares, 1497.*

_____________ *Constituyções Synodaes do Bispado do Porto* (...), 1585.

GARCIA Y GARCIA, António, ed. e dir. – *Synodicon Hispanum: vol. II – Portugal.* Madrid: La Editorial Católica, 1982.

Ordenações Afonsinas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984. Vol. II.

PIMENTA, Rodrigo – Para a história do Arcebispado de Braga. *Boletim de trabalhos históricos*. Guimarães: Arquivo Municipal de Guimarães. Vol. VIII, n.º 3-4 (1943).

ROZE, J.-B. M. (trad.) – *Jacques de Voragine : la légende dorée.* Paris: Garnier – Flammarion, 1967. Vol. I.

AFONSO, Luís Urbano – São Salvador de Bravães e a cronologia da pintura mural portuguesa da Idade Média. *Monumentos: revista semestral de Edifícios e Monumentos.* Lisboa: Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais – Ministério das Obras Públicas, Transportes e Habitação. N.º 19 (2003a) 114-123.

____________ A cronologia das pinturas murais de S. Salvador de Bravães: uma reapreciação. *Artis: revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*. N.º 2 (2003b) 273-274.

____________ *A pintura mural portuguesa entre o gótico internacional e o fim do renascimento: formas, significados, funções*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2006. 3 vols. Tese de doutoramento em História (História da Arte). Este trabalho foi, entretanto, publicado pela Fundação Calouste Gulbenkian.

AFONSO, Luís Urbano; SERRÃO, Vítor – *Os frescos da Igreja de Santo Aleixo (1531): uma obra-prima do Renascimento*. Almansor. N.º 4, 2.ª série (2005) 149-177.

BARROCA, Mário Jorge – *As fortificações do litoral portuense*. Lisboa: Edições Inapa, 2001. p. 17-55.

BASTO, Artur de Magalhães, 1964 – *Apontamentos para um dicionário de artistas e artífices que trabalharam no Porto: do século XV ao século XVIII*. Porto: Câmara Municipal do Porto – Gabinete de História da Cidade, 1964.

BESSA, Paula – Pintura mural em Santa Marinha de Vila Marim, S. Martinho de Penacova, Santa Maria de Pombeiro e na Capela funerária anexa à Igreja de S. Dinis de Vila Real: parentescos pictóricos e institucionais e as encomendas do Abade D. António de Melo. *Cadernos do Noroeste*. Braga: Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho. Série História 3, vol. 20, n.º 1-2 (2003) 67-95.

____________ *Pintura mural do fim da Idade Média e do início da Idade Moderna no Norte de Portugal*. Braga: Universidade do Minho, 2007. 3 vols. Dissertação de doutoramento apresentada ao Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho, policopiado.

BOTELHO, Leonor; RESENDE, Nuno – *Igreja de São Tiago de Valadares*: Baião. In ROSAS, Lúcia, coord. cient. – Rota do Românico. Lousada: Centro de Estudos do Românico e do Território, 2014. Vol. 2, p. 280-307.

CAETANO, Joaquim Inácio – *O Marão e as oficinas de pintura mural nos séculos XV e XVI*. Lisboa: Aparição, 2001.

____________ Pinturas murais nas Igrejas de S. Mamede de Vila Verde e de S. Pedro de Abragão. In SEMINÁRIO A INTERVENÇÃO NO PATRIMÓNIO: PRÁTICAS DE CONSERVAÇÃO E REABILITAÇÃO, 2, Porto, 2005 – *Actas*. Porto: Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto e Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, 2006a. Vol. I, p. 267-285.

____________ Novas achegas para a compreensão da actividade oficinal nos séculos XV e XVI: as pinturas murais das igrejas de Santo André de Telões, Amarante, de Santiago de Bembrive, Vigo, e de S. Pedro de Xurnezás, Boborás, na Galiza. *Revista da Faculdade de Letras – Departamento de Ciências e Técnicas do Património*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Série 1, vol. V-VI (2006-2007) 57-68.

____________ *Motivos decorativos de estampilha na pintura a fresco dos séculos XV e XVI no Norte de Portugal: relações entre pintura mural e de cavalete.* Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2011. 2 vols. Dissertação de Doutoramento em História, na especialidade Arte, Património e Restauro, no Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2011.

CAPELA, José Viriato; MATOS, Henrique; BORRALHEIRO, Rogério – *As freguesias do distrito do Porto nas memórias paroquiais de 1758: memória, história e património*. Braga: Edição José Viriato Capela, 2009. Vol. 5.

CARVALHO, Elisa – *A morte do alto clero bracarense: séculos XII a XV.* Braga: Universidade do Minho – Instituto de Ciências Sociais, 1999. p. 236-237. Dissertação de mestrado em História e Cultura Medievais, Instituto de Ciências Sociais/Universidade do Minho.

CARVALHO, José Alberto Seabra de – A pintura quatrocentista. In PEREIRA, Paulo, dir. – *História da arte portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores e Autores, 1995. Vol. I, p. 481-483.

CORREIA, Vergílio – *A pintura a fresco em Portugal nos séculos XV e XVI: ensaio.* Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1921.

____________ Frescos. *Monumentos: boletim da Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*. Porto: MOP/ DGEMN. N.º 10 (1937).

____________ *Monumentos e esculturas: séculos III-XVI.* Lisboa, Livraria Ferin, 1924.

____________ *Pintores portugueses dos séculos XV e XVI.* Coimbra: Imprensa da Universidade, 1928.

CORTEZ, Fernando Russell – Arnaus, Manuel Arnao, Manuel Arnao Leytão: pintores quinhentistas do Norte de Portugal. *Boletim Cultural*. Porto: Câmara Municipal do Porto. Vol. XXII, fasc. 3-4 (1959) 473-495.

COSTA, Paula Maria de Carvalho Pinto – *A Ordem Militar do Hospital em Portugal: dos finais da Idade Média à modernidade*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1998. 2 vols. Dissertação de Doutoramento no ramo dos conhecimentos em História apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, policopiado.

ESPANCA, Túlio – Notas sobre pintores em Évora nos séculos XVI e XVII. *A Cidade de Évora*. N.º 13-14 (1947).

GAYO, Felgueiras Manuel José da Costa – *Nobiliário de famílias de Portugal*. [Braga]: Agostinho de Azevedo Meirelles/ Domingos de Araújo Affonso, 1938-1941.

GRAÇA, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo – Santa Marinha de Vila Marim: em torno de um brasão de Armas. *Genealogia e Heráldica*. Porto: Centro de Estudos de Genealogia e Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto. N.º 78 (2002) 47-138.

KRISTELLER, Paul – *Gravures sur bois : illustrations de la Renaissance Florentine*. Paris: L'Aventurine, 1996.

LACERDA, Aarão de – Os frescos da Igreja de Gatão: nótula. *Prisma*. N.º 4 (1937) 250-262.

MARQUES, José – *A Arquidiocese de Braga no século XV*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988.

____________ Património régio na cidade do Porto e seu termo nos finais do século XV. *Revista de História*. Vol. 3 (1980) 73-98.

MATTOS, Armando de – Arqueologia artística: estudos, notas e comentários II. *Douro Litoral*. Porto: Edição da Junta de Província. Série 3, vol. VIII (1950) 35-65.

____________ Pinturas murais. *Douro Litoral*. Porto: Edição da Junta de Província. Série 5, vols. V-VI (1953) 25-32.

MEIRELES, António da Assunção, frei – *Memórias do Mosteiro de Pombeiro*. Edição de António Baião. Lisboa: Academia Portuguesa de História, 1942.

MOREIRA, Rafael – Arquitectura: Renascimento e Classicismo. In PEREIRA, Paulo, dir. - *História da arte portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995. Vol. II, p. 332-338.

NASCIMENTO, Aires A. (ed. crítica) – *Hagiografia de Santa Cruz de Coimbra: vida de D. Telo, vida de D. Teotónio, vida de Martinho de Soure*. Lisboa: Edições Colibri, 1998.

PAMPLONA, Fernando de – Um templo românico de Riba-Tâmega: a Igreja de Santo Isidoro (Marco de Canaveses). *Belas-Artes.* Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. N.º 30 (1976) 31-39.

____________ *Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal*. 2.ª ed. Lisboa: Livraria Civilização, 1987. Vol. I.

RÉAU, Louis – *Iconografía del arte cristiano: iconografía de la Biblia: Nuevo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1999-2002. Tomos I e II (5 vols.).

RODRIGUES, Dalila – A pintura mural portuguesa na região norte: exemplares dos séculos XV e XVI. In *A coleção de pintura do Museu de Alberto Sampaio: séculos XVI-XVIII*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1996. p. 40-68.

ROSAS, Lúcia Maria Cardoso – *A representação de S. Cristóvão na pintura mural portuguesa dos finais da Idade Média: crença e magia*. In MESA-REDONDA DA PRIMAVERA DO PORTO, 11, Porto – *Actas*. Porto: Edições Afrontamento, 2008, p. 365-373.

____________ Arquitectura religiosa Tardo-Medieval e pintura mural: relações litúrgicas e espaciais. *Revista da Faculdade de Letras – Ciências e Técnicas do Património*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Série I, vol. 2 (2003) 419-441.

ROSAS, Lúcia Maria Cardoso (coord.) – *Românico do Vale do Sousa*. Lousada: Comunidade Urbana do Vale do Sousa, 2008. ISBN 978-989-95691-0-2.

SANTOS, Cândido Augusto Dias dos – *O Censual da Mitra do Porto: subsídios para o estudo da Diocese nas vésperas do Concílio de Trento*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1973.

SANTOS, Luís Reis – «Arnaus» fresquista e Manoel Arnao pintor. In *Estudos de Pintura Antiga.* Lisboa: edição do Autor, 1943. p. 55-58.

SERRÃO, Vítor – *André de Padilha e a pintura quinhentista entre o Minho e a Galiza*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

SILVA, Isabel L. Morgado de Sousa e – *A Ordem de Cristo: 1417-1521.* Porto: Fundação Eng.º António de Almeida, 2002. Coleção Militarium Ordinum Analecta, n.º 6.

SOARES, António Franquelim Sampaio Neiva – *A Arquidiocese de Braga no século XVII: sociedade e mentalidades pelas visitações pastorais: 1550 – 1700*. Braga: António Franquelim Sampaio Neiva Soares, 1997. ISBN 972-97534-0-7.

SOUSA, Catarina [Valença Gonçalves] Vilaça de – A pintura mural na região de Guimarães no século XVI. *Revista de Guimarães*. Vol. 111 (2001) 219-273.

SOUSA, Catarina [Valença Gonçalves] Vilaça de, CAETANO, Joaquim Inácio – *Roteiro Rota do Fresco*. Cuba: Associação de Municípios do Alentejo Central, 2003.

VANDEVIVERE, Ignace; CARVALHO, José Alberto Seabra – O mestre delirante de Guimarães. In *A colecção de pintura do Museu de Alberto Sampaio: séculos XVI-XVIII*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1996. p. 16-39.

PAULA BESSA

Licenciada em História, variante de Arte e Arqueologia, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Mestre pela Universidade de Lancaster, Reino Unido (mestrado ao qual foi reconhecida equivalência pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto), Doutorada em História, área científica de História da Arte, no Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho.
É professora do Departamento de História do Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho.
Entre 2008 e 2010, foi diretora do curso de licenciatura em História da Universidade do Minho.
Desde 2016, é diretora do curso de mestrado em Património Cultural.
É investigadora do CECS (Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade) e foi colaboradora da Linha de Investigação "Arte e Património no Norte de Portugal", dirigida pela Doutora Natália Marinho Ferreira-Alves, no CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.
É autora de múltiplos estudos, alguns dos quais são consultáveis *online* no RepositoriUM da Universidade do Minho e no Academia.edu.